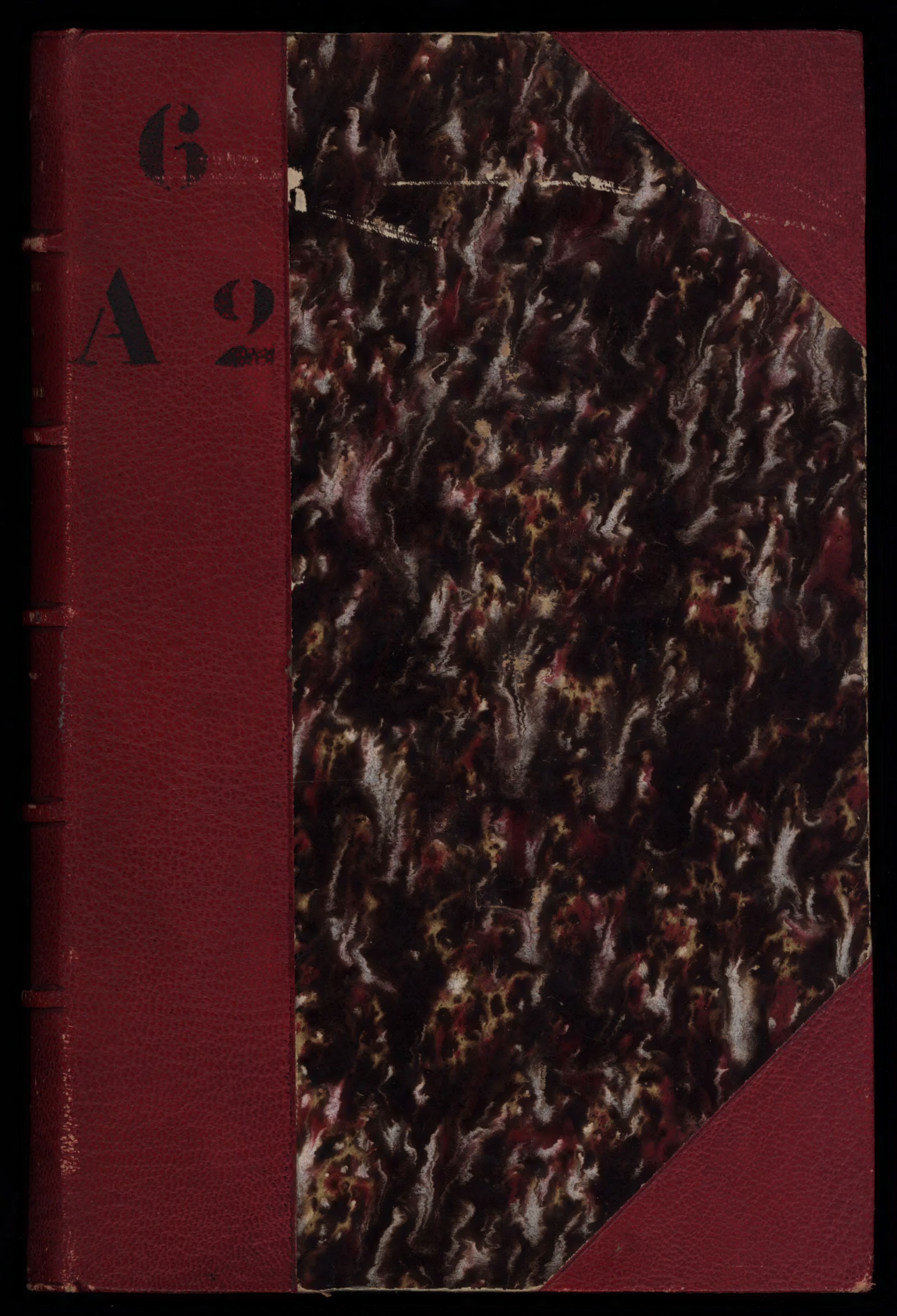
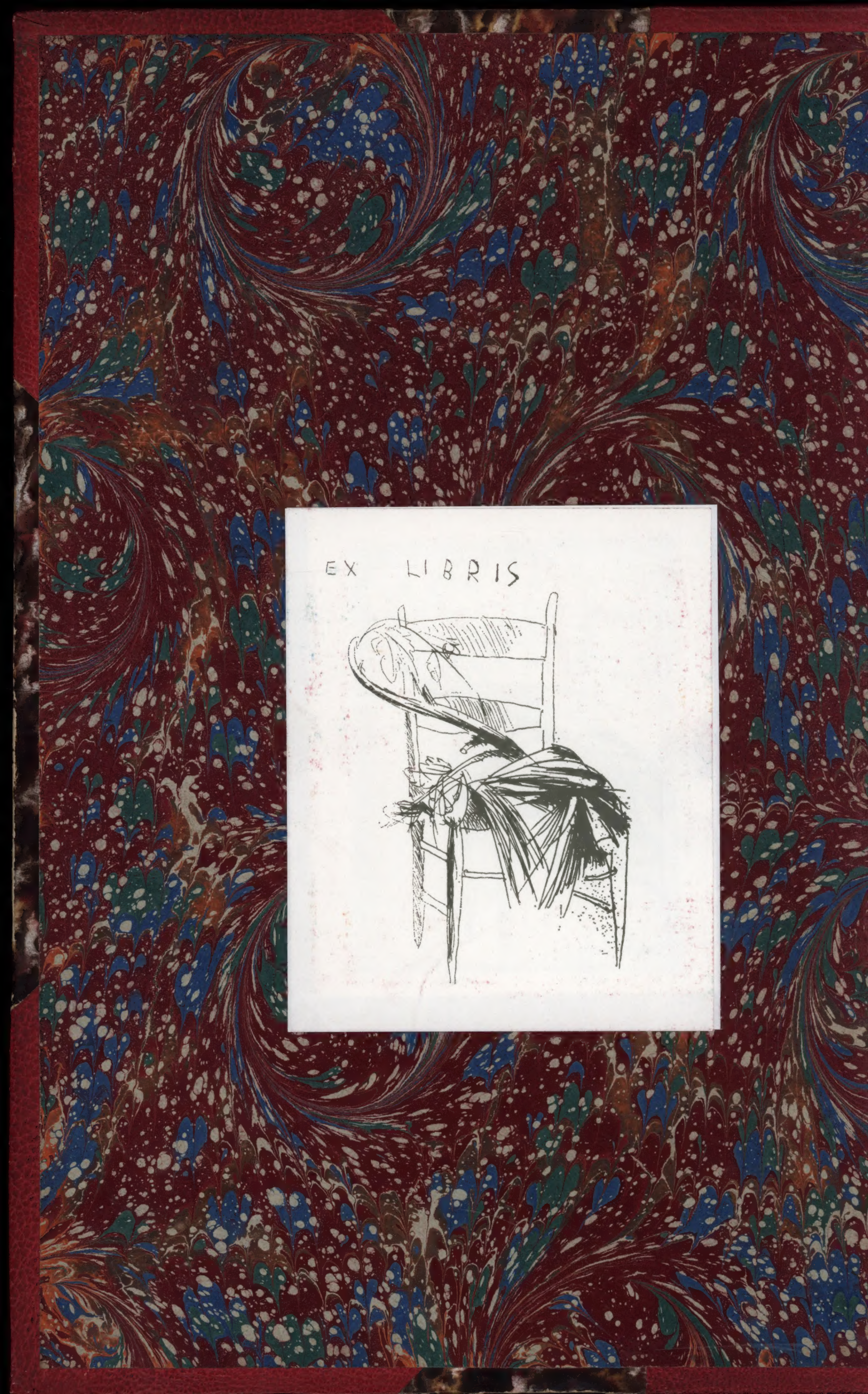
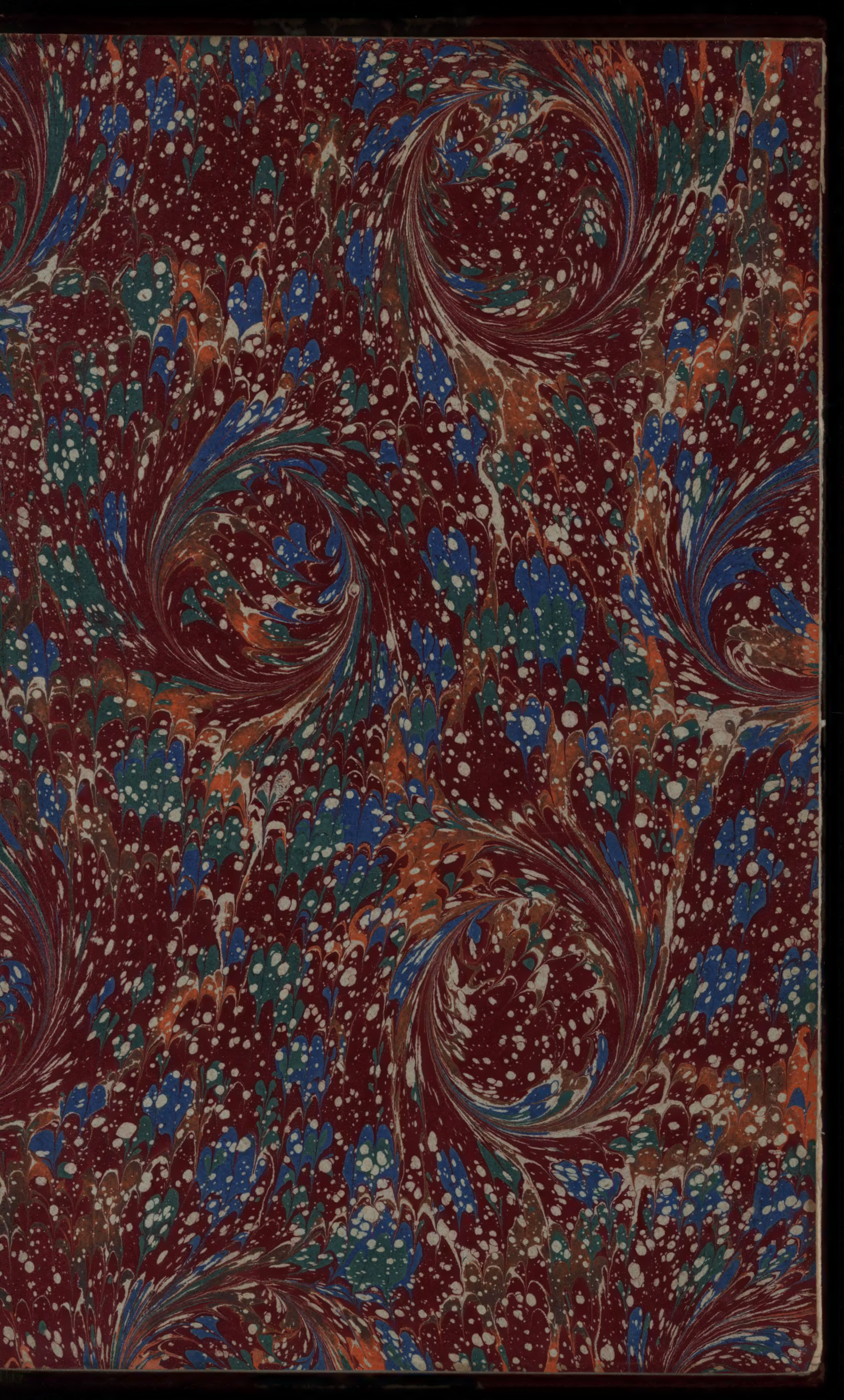

6
A 2


EX LIBRIS



ENTRETIENS

SUR

L'ARCHITECTURE

Paris. — Imprimerie de L. MARTINET, rue Mignon, 2.

ENTRETIENS

SUR

L'ARCHITECTURE

PAR

M. VIOLLET-LE-DUC

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

TOME PREMIER

ILLUSTRÉ DE 107 GRAVURES SUR BOIS



PARIS

A. MOREL ET CIE ÉDITEURS

RUE BONAPARTE, 13

MDCCCLXIII

ENTRETIENS

SUR

L'ARCHITECTURE

SIMPLES AVEUX AUX LECTEURS

Il y a un an et plus, sollicité par des amis et des confrères, je me décidais à ouvrir un atelier et à préparer un cours public d'architecture. La chose ne me paraissait importante que pour ceux qui voudraient bien entrer dans l'atelier ou assister au cours. Je crus donc naïvement qu'il suffisait de louer un atelier et de me préparer à faire un cours oral du mieux qu'il me serait possible ; mais, dans la république des arts (république à la façon de celle de Venise), les affaires ne se traitent pas si facilement. D'abord, de toutes parts, on m'offrit des salles pour faire mon cours, chacun voulait m'envoyer des élèves. Quand je fus prêt, les salles ne l'étaient pas ; on m'engagea à faire quelques démarches, je reçus beaucoup de bonnes paroles, mais rien de décisif. Or, je suis un détestable solliciteur : après quelques tentatives peu répétées, je l'avoue, je rentrai chez moi et j'attendis tranquillement. J'eus bientôt la raison de ce refroidissement graduel. A l'École des beaux-arts, à la Bibliothèque impériale, des professeurs voulurent bien me faire l'honneur d'attaquer mes tendances par mesure préventive. Se fondant sur un ouvrage spécial que je publie en ce moment, et dont le cadre n'embrasse qu'une des phases de l'art de l'architecture, un professeur d'archéologie, fort versé dans l'étude de l'antiquité grecque, homme d'esprit et de savoir, crut devoir considérer cet ouvrage comme un exposé de doctrines exclusives, et funestes par

conséquent. Le savant professeur ne me pardonne pas surtout (nous ne savons pourquoi) de faire connaître un art étranger à ses études, mais qui nous appartient aussi bien que l'art grec appartenait aux Grecs, l'art romain aux Romains. En nous contestant une propriété très-légitime cependant, et dont les titres sont bons et faciles à vérifier, l'auteur de la spirituelle boutade dont cet ouvrage fut l'objet n'opposait à mon opinion qu'une affirmation contraire. C'est beaucoup certainement; mais pour nous qui avons le compas dans la main et la géométrie à notre service, ce n'est pas assez. Peut-être, avant de protester au nom de la civilisation attaquée, de se déclarer son champion, eût-il été plus simple de reconnaître si, en effet, les barbares sont aux portes. Un cri d'alarme, jeté lorsque les ennemis n'existent pas ou que leurs forces et moyens d'attaque ne sont pas reconnus, ne peut que causer du désordre dans une armée.

De tous côtés, mes amis me signalaient une levée de boucliers, une lutte acharnée; de part et d'autre on espérait voir rompre force lances. Le bruit est ennemi de l'étude; j'aime l'étude, je déteste le bruit. Je laissai donc passer cet orage, qui, ne trouvant rien à renverser, en fut pour ses éclats et ses foudres perdus; je renfermai le texte préparé de mon cours dans mon portefeuille et pensai à d'autres affaires. Aujourd'hui, je laisse bien volontiers la chaire à ceux qui l'occupent avec un talent auquel je ne prétends pas atteindre et une autorité incontestable.

Notre art ne gagne rien à ces combats stériles, engagés sur des mots plutôt que sur des faits, et les artistes y perdent un peu de ce bon sens dont nous avons tous grand besoin. Mais il est de ces principes éternellement vrais que chacun doit faire briller, suivant ses forces, au-dessus des passions d'école, si vite oubliées et si peu dignes d'occuper les hommes sincères. Renonçant à une chaire qui, je le sais, ne serait qu'une arène, à des luttes que mes travaux ne me permettent pas de soutenir et que je crois au moins inutiles, je me suis décidé à livrer à mes amis, à mes confrères, à mes élèves et à mes correspondants de province et de l'étranger dont les sympathies et les encouragements me sont un appui si précieux, ces *Entretiens sur l'Architecture.* Les lecteurs bienveillants que je viens de citer, et ceux même qui probablement ont besoin de trouver un adversaire afin d'avoir une occasion de manifester leur zèle pour ce qu'ils déclarent être la bonne cause, celle de la civilisation et du progrès, reconnaîtront, je l'espère, que je cherche avant toute chose la vérité, et que si l'on peut me faire un reproche, c'est de n'appartenir à aucune école. Il est vrai que c'est le moyen de les avoir toutes contre soi.

De notre temps, on n'admet que les spécialités, on ne suppose pas qu'un savant, qu'un artiste, qu'un homme de lettres puisse se mouvoir

dans un large cercle ; on s'est habitué, au contraire, à enfermer chacun dans un espace étroit qu'il ne peut franchir sans perdre une grande partie de sa valeur aux yeux du public. Si, par exemple, un artiste, dans le cours de sa carrière, a manifesté certaines préférences (et qui n'en a point ?), aussitôt il est classé, étiqueté, oserais-je dire ; on ne le consulte, on ne l'emploie, on ne le considère comme capable que lorsqu'il s'agit de l'objet de ses préférences. Protesterait-il contre ces limites, que l'opinion impose à ses connaissances et à ses goûts, qu'on ne voudrait pas le croire. Ses adversaires, ou ceux qui se regardent comme tels, s'il veut faire un pas vers eux, se hâtent de le rejeter en dedans du cercle étroit tracé autour de lui, car chacun croit avoir un intérêt à tailler la part de son prochain aussi petite que possible, quitte à la déclarer nuisible, envahissante, si elle vient à s'agrandir. Ces sentiments me paraissent manquer de justesse dans l'intérêt général des sciences, des arts et des lettres, de justice pour les personnes. Je n'entreprendrai pas cependant ici la critique de sentiments auxquels j'ai cru longtemps devoir me soumettre : la part que l'on voulut bien me laisser parut probablement trop large, puisqu'elle a été vivement attaquée.

Si j'hésitai à produire des idées générales sur l'architecture, c'est que je me posais ce dilemme : « Ou mon enseignement se tiendra en dedans du cercle dans lequel on me suppose enfermé, et cet enseignement sera étroit, plus dangereux qu'utile ; ou je sortirai de ce cercle, et l'on ne m'accordera plus la confiance que tout auteur ou professeur doit inspirer à ceux qui le lisent ou l'écoutent, s'il veut que ses leçons soient profitables. »

De là les scrupules qui m'ont arrêté longtemps ; de là ces hésitations que l'insistance bienveillante de quelques-uns de mes confrères a pu vaincre. Déterminé par la trop bonne opinion de ceux-ci, touché de ce que beaucoup de personnes ne pratiquant et n'ayant jamais pratiqué l'architecture veulent bien prendre la peine de nous l'enseigner en chaire ou dans leurs écrits, considérant que parmi nos confrères, ceux qui ont acquis le plus d'autorité seuls gardent le silence sur leur art, ou à peu près, ne nous font point part de leur savoir, et paraissent attendre que la lumière se fasse, j'ai osé entreprendre cette nouvelle tâche, non sans crainte ; car, suivant ma manière de voir, faire un cours d'architecture, c'est embrasser un vaste champ d'études, c'est fouiller dans l'histoire des peuples, examiner leurs institutions et leurs mœurs, rendre compte des influences diverses qui les ont élevés ou qui les ont conduits à la décadence. Se borner à faire passer devant les yeux de lecteurs attentifs les formes d'architecture des peuples dont nous connaissons les arts, sans indiquer

les raisons d'exister de ces formes, leurs rapports avec le génie des nations, leurs influences relatives; sans chercher le *pourquoi* des divers systèmes auxquels ces formes se sont soumises, c'était faire une compilation stérile des nombreux ouvrages que chacun peut se procurer facilement aujourd'hui, ou du moins consulter dans nos bibliothèques publiques; c'était ne rien enseigner à ceux qui possèdent ces ouvrages et jeter la confusion dans l'esprit des jeunes gens qui entrent dans la carrière. Or la confusion est funeste dans l'enseignement des arts, comme dans tout autre : nous ne l'éprouvons que trop aujourd'hui. Se borner à enseigner seulement une de ces formes de l'architecture en dédaignant les autres, ou les laissant sciemment dans l'oubli, c'était commettre une action d'autant plus condamnable à mes yeux, que je n'ai cessé un seul instant de la blâmer chez les autres. On ne sera donc point surpris si j'ai douté de mes forces et si je ne suis entré qu'avec crainte dans cette voie non frayée, hérissée de difficultés.

Une seule chose me soutient et me donne bon espoir, c'est le respect que je professe pour la vérité, l'amour pour un art qui a pris tous les instants de ma vie et n'a cessé d'être pour moi l'objet d'un culte, quelles que soient son origine et sa forme. Je me suis dit : « Mes leçons n'auraient-elles d'autre résultat que d'habituer la jeunesse studieuse au respect pour les efforts de nos devanciers, de lui apprendre à juger, non sur des préventions, mais après un examen réfléchi, de propager l'esprit de méthode parmi les artistes, que j'aurais rendu un grand service. » Je sais combien les nouvelles générations d'architectes sont désireuses d'apprendre et de savoir, combien les discussions stériles sont peu de leur goût, comme elles sont pénétrées de l'esprit pratique de notre époque qui connaît la valeur du temps, qui demande un enseignement libéral, vivifiant, exempt de préjugés. C'est dans ce sens que j'entends écrire sur l'architecture; en cherchant la raison de toute forme, car toute forme a sa raison, en indiquant les origines des principes divers et leurs conséquences logiques, en analysant les productions les plus complètes de ces principes et les montrant ainsi avec leurs qualités et leurs défauts; en faisant ressortir les applications que nous pouvons faire aujourd'hui des arts anciens, car les arts ne meurent pas, leurs principes restent vrais à travers les siècles, l'homme est toujours le même; si ses mœurs et ses institutions se modifient, son esprit ne change pas; sa faculté de raisonner, ses instincts, ses sensations partent de la même source, aujourd'hui comme il y a vingt siècles; il est mû par les mêmes désirs, les mêmes passions, et les langages divers qu'il emploie lui servent à exprimer perpétuellement les mêmes idées, à réclamer la satisfaction des mêmes besoins. Je dois le

dire hautement, s'il est parmi mes lecteurs quelques personnes disposées à croire que je professe des doctrines profitables à une école plutôt qu'à une autre, elles sont dans l'erreur, et mes entretiens le prouveront. Je n'ai pas pris la plume pour faire prévaloir un système ou réfuter des théories, et je laisse ce soin à ceux qui, croyant défendre les intérêts de l'art, n'obéissent, la plupart du temps, qu'aux passions du moment. J'entrevois un autre but : la connaissance du vrai, le développement des principes immuables de notre art, appliqués diversement par des civilisations différentes entre elles. Je ne concluerai pas en faveur d'une des formes de l'architecture au préjudice des autres ; je ne concluerai pas non plus en disant : « Vous avez entendu !... choisissez. » Car ce ne serait pas conclure, et tout enseignement, pour être profitable, demande, sinon une conclusion, du moins une direction, une méthode. La jeunesse qui veut s'instruire avec l'idée de pratiquer une science ou un art exige avec raison qu'on lui montre le chemin tracé, et le professeur qui signale toutes les voies, sans nous montrer la bonne, en nous prouvant qu'elle est la seule bonne, n'est pas un professeur : il met la confusion et l'obscurité dans les esprits qui sont venus chercher l'ordre et la clarté. Mais cette voie ne doit pas être une ornière : elle doit être large, libre pour tous, afin que chacun la puisse suivre d'après ses penchants, ses inspirations, son génie particulier. Cette voie, la seule bonne, la seule libre, la seule qui ne conduise pas à des déceptions, c'est celle qui est éternellement tracée par la raison humaine, c'est celle qui a été suivie avec des allures bien différentes par tous les artistes des belles époques de l'antiquité et des temps modernes.

« Examinez toutes choses, a dit saint Paul [1], et retenez ce qui est bon. » Voilà ma devise, et j'y serai fidèle. Ceux qui ne me connaissent pas ont pu attaquer ce qu'ils me font l'honneur d'appeler mes doctrines. Je ne répondrai que par mon enseignement. S'il reste, on ne s'inquiétera guère d'ici à quelque temps des critiques anticipées dont il a pu être l'objet, de ces *procès de tendance* que l'on me fait. S'il doit tomber dans l'oubli, comme tant d'autres choses, à quoi bon répondre à des attaques dirigées contre une doctrine dont personne ne gardera le souvenir ?

[1] I[re] aux Thessaloniciens.

PREMIER ENTRETIEN

Qu'est-ce que la barbarie? Qu'est-ce que l'art? L'art est-il dépendant ou indépendant de l'état de civilisation d'un peuple? Quelles sont les conditions sociales les plus favorables au développement des arts?

On a divisé, de notre temps, l'histoire de l'art en périodes d'éclat, de splendeur, et périodes de barbarie. On doit reconnaître qu'à certaines époques les arts se sont développés avec une singulière énergie, qu'ils ont été en honneur, cultivés et aimés, tandis que, dans d'autres temps, ils sont tombés dans l'indifférence ou même le mépris, n'ont plus été cultivés et n'ont laissé que des traces vagues, à peine sensibles. Mais est-il raisonnable de confondre la barbarie des mœurs d'une nation ou d'une époque avec la barbarie de l'art? et n'est-ce point là une erreur qui résulte, comme tant d'autres, d'un jeu de mots? Un peuple, à notre point de vue moderne, ne peut-il être barbare, c'est-à-dire sauvage, superstitieux, fanatique, déréglé dans ses mouvements, n'être gouverné que par des lois imparfaites, et cependant posséder des arts très-parfaits? L'homme civilisé, policé, tolérant, modéré dans ses goûts, instruit, tel que le peut produire notre société, est-il pour cela propre aux arts? La philosophie, des mœurs douces, la justice, la politesse, constituent un état dans lequel il fait bon vivre ; mais cet état peut n'être pas favorable au développement de l'art.

Le mot *barbare* ayant dans notre langue deux sens, signifiant, d'une

part, *sauvage, non cultivé*, de l'autre, *cruel*, un peuple très-barbare peut être fort doux, un peuple très-civilisé peut être très-cruel, et par conséquent barbare.

La cruauté étant un instinct de la nature humaine que la civilisation parvient à réprimer plus ou moins, nous n'avons pas à nous occuper de ce genre de barbarie naturel à l'homme, d'autant que cet instinct n'a aucune influence sur les arts. L'histoire ne nous donne que trop d'exemples d'actes de cruauté commis par des peuples chez lesquels les arts étaient arrivés à leur plus grand développement.

Pendant qu'on bâtissait le Parthénon à Athènes, les Grecs se livraient à toutes les cruautés de la guerre du Péloponèse. Pendant que les Romains s'amusaient, sous forme de passe-temps, à faire combattre entre eux des esclaves qui n'avaient aucune raison de se haïr et à jeter aux bêtes des êtres humains au milieu du cirque pour distraire un peuple oisif et satisfaire sa curiosité sauvage, ils bâtissaient d'admirables monuments et civilisaient les peuples barbares. Plus tard, les chrétiens s'égorgèrent entre eux et se brûlèrent à propos d'une divergence d'opinion sur un dogme, sur l'interprétation d'un texte, et ils couvrirent l'Orient et l'Occident d'œuvres inimitables. En plein XVIIe siècle, les Parlements envoyaient encore au bûcher des fripons ou des fous qui se disaient sorciers, ce qui était cruel ; cependant ce siècle voyait s'élever Versailles, les Invalides, possédait des poëtes et des artistes dont nous admirons chaque jour les œuvres. On peut donc déblayer la discussion déjà du mot *barbare* pris dans le sens de *cruel*. Reste le mot *barbare* voulant dire *non civilisé*. Peut-on conclure de ce qu'un peuple n'est pas civilisé ou de ce que la civilisation chez lui n'est qu'ébauchée, que ses arts sont barbares? Nous ne le pensons pas.

Ce qu'il s'agit de démontrer lorsqu'il est question des arts, ce n'est pas si telle période de l'histoire de l'humanité fut plus ou moins civilisée qu'une autre, ou plus ou moins barbare, si l'on veut, mais si cette période fut plus ou moins favorable au développement des arts. Il est certain que les branches diverses d'une civilisation ne poussent pas toutes à la fois ; les institutions, l'administration, les sciences, les lettres et les arts ne se développent pas parallèlement. Si ces expressions diverses du corps social devaient se développer parallèlement, nos institutions, notre administration, nos découvertes scientifiques étant supérieures à celles du XVIIe siècle, par exemple, nos drames modernes et nos comédies devraient être meilleurs que les tragédies et les comédies de Racine et de Molière, nos peintres laisseraient bien loin derrière eux les peintres de l'Italie au XVIe siècle, car Jules II n'allait point en chemin de fer, et

Charles-Quint n'avait pas de télégraphes électriques pour transmettre des ordres à toutes le provinces de son vaste empire.

L'art a sa valeur indépendamment du milieu dans lequel il naît et grandit; l'art n'est pas barbare par cela seul qu'il est l'art. Il a son enfance, qui peut promettre les plus beaux développements; il a sa vieillesse, qui rappelle toujours ce qu'il a été; il n'est réellement barbare que lorsqu'il s'avilit en mentant à ses principes, en les faussant; que lorsqu'il s'asservit aux caprices de cette reine fantasque que nous appelons la Mode, qu'il devient le jouet d'une foule incertaine, sans convictions, et que, ne reflétant plus les mœurs d'un peuple, il n'est qu'un embarras, une affaire de curiosité ou de luxe.

Oui, l'art a une jeunesse et une décrépitude; sa maturité est comme la maturité de toutes choses sur notre globe : un moment, un point, c'est-à-dire l'inappréciable intervalle entre le progrès et la décadence. L'art est-il barbare dans sa jeunesse? est-il barbare dans sa décrépitude? C'est ici la grande question..... L'homme et les nations ou les hommes réunis par des mœurs et des institutions communes sont évidemment plus près de la barbarie absolue dans leur enfance qu'à l'apogée de leur civilisation; les nations tombent dans la barbarie lorsque s'usent tous les ressorts qui réunissent ces corps et qui établissent entre leurs parties l'harmonie et une juste pondération, comme le vieillard chez qui les organes ne fonctionnent plus régulièrement tombe en enfance et ne jouit plus de la plénitude de ses facultés. L'art subit-il fatalement les mêmes révolutions? Nous ne le croyons pas. Mais d'abord (car il faut s'entendre), qu'est-ce que l'Art? Rien n'est tel que de définir les termes pour arriver à la connaissance de la vérité.

Nous ne donnerons pas de l'art une de ces définitions en deux ou trois lignes, dont le mérite consiste à faire ressortir la sagacité de leur auteur, mais qui sont comprises seulement par ceux qui en savent autant que lui. Nous croyons nécessaire de donner à notre définition une certaine étendue. Car beaucoup parlent des arts et seraient fort empêchés de dire ce que c'est que l'art.

Il y avait sept arts libéraux au moyen âge; mais aujourd'hui plusieurs d'entre eux, comme la théologie, l'astronomie, la géométrie et la médecine ont pris rang parmi les sciences, à moins que la Sorbonne, l'Observatoire, l'École polytechnique et la Faculté ne réclament. Sous toutes réserves donc, nous déclarons ne parler ici que de la Musique, de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture. Si nous les plaçons dans cet ordre, c'est que les hommes ont dû proférer des sons avant de se bâtir des maisons; qu'ils ont dû bâtir des maisons avant de les sculpter,

c'était plus pressé, et les sculpter avant de les peindre, car il suffit d'un caillou aigu pour sculpter du bois ou du tuf ; mais pour extraire des couleurs des végétaux ou des minéraux, et les appliquer sur quoi que ce soit, il faut une suite de raisonnements et d'observations qui demandent un peu de temps. Nous avouerons, d'ailleurs, que si cet ordre choque certaines susceptibilités, nous sommes prêt à en adopter un autre. Quant à la poésie et la mimique, elles vont nécessairement de pair avec la musique. Ces quatre arts sont frères, les deux premiers, la musique et l'architecture, jumeaux, car on remarquera qu'ils ne prennent pas leur origine dans l'imitation des objets naturels, comme la sculpture et la peinture.

Ce sont des besoins qui, pour se satisfaire, revêtent une forme soumise à certains instincts de l'âme humaine, instincts qu'une longue observation convertit en règles. L'homme a bien vite reconnu que la parole et les signes n'étaient pas des moyens assez complets pour exprimer tous les sentiments de son âme ; il a cherché à émouvoir ses semblables en donnant à sa voix certaines inflexions, certaines cadences, un rhythme qui rendaient plus vivement sa pensée. On n'apprend pas aux enfants la mélopée, et même avant de savoir parler, ils expriment par des sons et un rhythme particuliers leurs désirs ou leurs sentiments, que ces enfants soient nés à Pékin ou à Paris.

Ils appuient cette mélopée et ce rhythme par des gestes expressifs compris de tous. C'est déjà de l'art. Les animaux n'ont pas une mimique pour appuyer leurs cris, qui d'ailleurs n'expriment que les sentiments immédiats, la joie, la douleur, la terreur, l'ennui. L'homme prévoit, espère, se souvient, et sa voix, suivant sa volonté, exprime des sentiments qu'il désire faire partager à ses semblables, bien que la cause ou l'objet de sa prévision, de son espérance ou de son souvenir, soit inconnue de ceux qui l'écoutent. Dites à cent personnes assemblées : « On pille vos maisons, on égorge vos femmes, » sur le ton que vous prendriez pour dire : « Allons souper, » personne ne bougera ; mais si la mélopée est d'accord avec vos paroles, si cette mélopée est appuyée d'un geste vrai, évidemment inspiré par le sentiment qui vous anime, vous verrez la foule s'émouvoir et sentir le contre-coup de votre propre indignation.

Et notez bien ceci (car c'est un point important), cet art primitif agira bien plus sur des hommes primitifs que sur des hommes très-civilisés : ces derniers raisonneront ; votre accent sera-t-il pathétique, votre voix expressive, votre geste vrai et terrible, ils diront, sans se laisser dominer par l'art que vous aurez mis dans votre mélopée et votre mimique : « D'où tient-il cette nouvelle, qui n'a rien de vraisemblable ? »

De la mélopée à la mélodie le chemin est court, et la MUSIQUE est née. Prenons maintenant l'architecture, à laquelle nous avons donné le second rang d'ancienneté.

Élever une cahute avec des branches d'arbre n'est pas de l'art, c'est un besoin matériel rempli; mais se creuser une demeure dans un escarpement de tuf, diviser ces hypogées en pièces de diverses grandeurs en raison du nombre ou des usages de ses habitants, laisser des piliers de réserve pour soutenir le plafond; donner à la tête de ces piliers une plus grande assiette, afin de passer sans danger du roc suspendu aux points d'appui isolés; puis peu à peu couvrir ces murs et piliers, réservés dans la masse, de gravures, de signes destinés à conserver le souvenir d'un événement, la naissance d'un enfant, la mort d'un père ou d'une femme, une victoire sur un ennemi, voilà déjà de l'art.

Il n'est pas besoin d'en dire davantage pour faire sentir que la musique, la poésie et la mimique, qui sont ses dérivés, et l'architecture sont les seuls arts dans lesquels l'homme primitif ait déployé certaines facultés créatrices qui tiennent à sa nature, au besoin qu'il éprouve de propager ses idées, de conserver ses souvenirs ou faire partager ses espérances, de les rattacher à un son ou à une forme.

La sculpture et la peinture sont à l'architecture ce que la mimique et la poésie sont à la musique, des dérivés, des conséquences nécessaires.

Un homme, plus intelligent et plus fort que ses voisins, a tué un lion; il suspend sa dépouille au-dessus de la porte de la crypte qu'il habite. La dépouille du lion se détruit : il taille dans la pierre, comme il peut, quelque chose qui ressemble à un lion, afin que ses enfants et ses voisins conservent le souvenir de sa force et de son courage. Mais il veut que ce signe, destiné à perpétuer le souvenir de sa valeur, se voie de loin, attire les regards. Il a observé que la couleur rouge est, entre toutes, la plus éclatante; il barbouille son lion sculpté en rouge. Cela veut dire pour tous : « C'est ici la demeure de l'homme puissant qui sait défendre lui et les siens. » Voilà de l'art; il existe là tout entier, complet, il n'a plus qu'à perfectionner les moyens d'exécution. Plus tard, notre héros primitif meurt, ses parents creusent dans le roc une loge pour y déposer sa dépouille, puis au-dessus ils font sculpter un homme combattant contre un lion; la figure de l'homme sera grande, l'image du lion petite, car les parents du mort veulent que les passants sachent que leur père, leur époux, était un homme puissant. Certes, un petit homme qui tue un grand lion est plus courageux que l'homme de haute stature qui terrasse une bête sauvage de petite taille, mais c'est là une idée complexe qui n'entre pas dans l'esprit de l'artiste primitif. Dans tous les monuments

sculptés anciens, de l'Inde et même de l'Egypte, le vainqueur est représenté colossal et les ennemis qu'il défait sont des pygmées.

Si nous prenons ainsi les choses *ab ovo*, c'est afin de bien faire comprendre ce que c'est que l'art, et que l'art est indépendant dans son essence, sinon dans sa forme, du degré de civilisation d'un peuple.

Dans le vestibule de Saint-Pierre de Rome, le Bernin a placé la statue équestre de l'empereur Constantin, qui fit pendre son beau-père, étrangler son beau-frère, égorger son neveu, couper la tête à son fils aîné, étouffer sa femme dans un bain ; qui livra aux bêtes tous les chefs francs vaincus sur les bords du Rhin, et acheva de détruire ce qui restait des institutions de la vieille Rome, qui ne s'en releva jamais.

En vérité, le lion rouge sculpté sur la porte du barbare ou le combat figuré sur sa tombe sont plus conformes aux principes de l'art que n'est la statue de l'empereur Constantin dans le vestibule d'une église chrétienne ; le lion peut être une image informe, et la statue de Constantin une œuvre admirable, cela ne fait rien à la question, l'exécution étant étrangère aux principes immuables de l'art. Mais quand un peuple privilégié, en conservant religieusement ces principes immuables, joint à cela le goût du beau et les moyens pratiques d'en reproduire les formes sensibles, c'est alors qu'on peut dire : « Voilà un peuple artiste. » Ce peuple exista une fois, depuis que le monde se connaît, sur un coin de notre Europe orientale. Cependant, au point de vue politique, le peuple athénien peut passer pour un des plus fantasques ; ses institutions mobiles sont pour nous barbares ; il n'avait sur l'administration que des idées assez vagues et peu pratiques ; il ne tenait guère à sa parole ; il maintenait l'esclavage ; sa populace était envieuse et cupide ; ses chefs, fourbes la plupart et corrompus ; il ne connaissait ni l'imprimerie, ni la vapeur, ni le télégraphe électrique, ni les chemins de fer, et cependant ses orateurs, ses poëtes, ses philosophes, ses architectes et ses sculpteurs sont restés au-dessus de ce que les temps les plus civilisés, nous compris, ont pu produire. Plus nous avancerons, et plus nous verrons qu'il ne faut pas se presser de conclure. Ainsi, puisque nous en sommes à parler des Grecs, il est certain que ce peuple n'avait, sur la structure du corps humain, que des idées incomplètes comparativement à celles que nous possédons aujourd'hui ; la science anatomique était poussée moins loin du temps de Périclès que du nôtre, et nous ne sachons pas qu'il y ait eu à Athènes des amphithéâtres de dissection ; cependant, comment se fait-il que la statuaire grecque soit supérieure à celle de notre époque ? Ceci dit sans vouloir déprécier le mérite de nos artistes contemporains. L'art est donc indépendant de la science ; il est tout

autant indépendant de l'état politique d'un pays. La machine gouvernementale de nos civilisations modernes est évidemment plus complète et mieux organisée que celle qui régissait les civilisations primitives de la Grèce et de l'archipel grec. Cela n'empêche point l'*Iliade* et l'*Odyssée* de demeurer au-dessus des poëmes passés et présents. L'art est donc indépendant de l'état politique d'une nation. Quelles que fussent la puissance de Rome et la grandeur de ses institutions, nous avons de bonnes raisons de douter que la police fût faite à Rome comme elle est faite à Paris, à Londres ou à Vienne. Du temps des empereurs même, on ne pouvait sortir de la ville éternelle sans escorte, et il eût été souvent dangereux de se rendre seul à sa villa des environs. Qu'était-ce donc dans les provinces? Aujourd'hui, chacun de nous peut faire seul le tour de la France et même d'une bonne partie de l'Europe, sans risquer de rencontrer un voleur de grand chemin. Cependant Rome bâtissait, non-seulement à Rome, mais dans les Gaules, en Allemagne, en Espagne, en Afrique, en Asie, des monuments d'art empreints d'une grandeur magistrale qui en impose même aux esprits les plus grossiers. Si Auguste visitait Paris, il admirerait fort, certainement, notre police, l'ordre qui règne à toute heure du jour et de la nuit dans cette ville populeuse, les rouages compliqués mais invisibles de notre voirie municipale ; mais s'il allait à l'Opéra, il nous prendrait pour un peuple de marionnettes, et se demanderait comment des gens, ayant toutes leurs aises chez eux, peuvent se décider, sans y être contraints, à venir s'empiler pendant quatre heures dans une petite baraque de bois et de carton mal doré, pour entendre cent ou deux cents instrumentistes et chanteurs faisant un tapage infernal, et voir des danseuses tourner sur un espace de quelques mètres carrés au milieu de toiles peintes ; il se demanderait comment on a pu se décider à éclairer ces choses et ces gens de bas en haut, à leur mettre un soleil factice sous leurs pieds, contrairement à l'usage immémorial de la nature. S'il visitait nos gares de chemin de fer et la plupart de nos grands établissements d'utilité publique, ne croirait-il pas que nous sommes une nation nomade, et que nous élevons nos monuments d'une façon provisoire et assez légère pour pouvoir les transporter ailleurs quelque jour? Que dirait-il s'il nous voyait construire dans le même moment et dans la même ville des monuments, les uns couverts par des toits aigus, d'autres par des toits plats, des maisons sur des quilles de fer, et des palais dont les soubassements de pierre ont une épaisseur formidable? Certes, Auguste nous regarderait comme un peuple n'ayant aucune idée des arts... Il aurait tort. Mais l'art est donc indépendant de l'état policé d'une nation...

En me lisant, beaucoup diront : « Vous ne nous apprenez rien de neuf, ce sont là des vérités connues de tous ». Si ce sont en effet des vérités connues; s'il est bien avéré que c'est la *nature* de la civilisation et non le *degré* de la civilisation qui produit les époques d'art, il faudrait une bonne fois prendre le parti de ne plus confondre les perfectionnements de la civilisation ou ceux de l'industrie avec le perfectionnement des arts; il faudrait se contenter de juger les arts indépendamment des lois, des préjugés, des coutumes plus ou moins barbares d'un peuple; de ne plus conclure de ce qu'un peuple est superstitieux, fanatique, opprimé, que ses arts sont inférieurs à ceux de tel autre peuple, libéral, policé, bien gouverné; il faudrait supprimer du langage ces formules banales telles que celle-ci, par exemple : « Les arts de ces temps de barbarie.... », car les arts de ces temps de barbarie peuvent être supérieurs à ceux que possèdent des époques très-avancées dans la civilisation.

Si l'on nous dit, lorsque nous étudions une phase des arts antérieurs : « Vous nous faites rétrograder vers la barbarie...., » le reproche peut s'appliquer à toutes les périodes de l'art ancien, depuis les Indiens jusqu'au siècle de Louis XV, car personne, je le suppose, ne contestera que notre état social ne soit supérieur aux civilisations de l'antiquité, du moyen âge et des trois derniers siècles. Il faut être conséquents : ou les arts suivent pas à pas le progrès matériel et moral de la civilisation, et nous sommes dans le siècle le plus favorable aux arts, puisque nous jouissons, plus qu'en aucun autre temps, des bienfaits de la civilisation : donc il faut regarder relativement comme barbares *tous* les arts antérieurs; ou les arts sont indépendants de l'état de civilisation moral et matériel d'un peuple : donc il n'y a d'autre guide pour donner la préférence à une expression de l'*art* sur une autre que le goût ou le caprice de chacun. Or l'une et l'autre de ces deux conséquences rigoureusement déduites sont fausses. Les arts peuvent être très-développés et parfaits sous une civilisation très-imparfaite; et pour se rendre un compte exact de leur valeur relative, il faut les juger d'après certaines lois dont nous aurons l'occasion d'indiquer l'origine, lois qui leur appartiennent en propre et sont indépendantes de l'état policé des nations.

Chez nous, plus que chez aucun autre peuple du monde civilisé, nous vivons pendant des siècles sur des phrases banales, nous prenons pour des vérités incontestées et incontestables quelques mots dits à la légère par un homme d'esprit complétement étranger à l'étude ou à la pratique de l'art, et répétés par plusieurs générations d'indifférents.

Il en est, en France, de certaines idées comme de ces mots corrompus par des nourrices et que les siècles répètent sans en chercher le véritable

sens. Arrive un homme qui dit à la foule : « Mais vous vous trompez; vous appliquez à un mot un sens qu'il ne doit pas avoir ; rendez-lui sa signification véritable, car voilà son étymologie : il vous sera plus utile ainsi dans le discours, et vous ne passerez pas éternellement pour des ignorants et des gens qui prononcent les mots sans connaître leur valeur. »

Aussitôt chacun de crier « anathème » au corrupteur de la jeunesse, mettant en question les choses consacrées par les siècles. Vous avez beau protester de la pureté de vos intentions, de la réalité de vos prétentions; vous avez beau invoquer le sens commun, fournir vos preuves... « Anathème! » Il y a deux siècles, on vous aurait brûlé, vous ou vos livres : aujourd'hui on ne brûle plus ni les personnes ni les livres; mais vous passez pour un homme dangereux ou tout au moins gênant, un esprit pointu et tracassier. Vous avez voulu rétablir la signification d'un mot corrompu : on dit que vous avez voulu changer la langue, la ramener vers la barbarie. Vous avez essayé de mettre le discours d'accord avec la logique : on dit que vous voulez faire parler les gens comme on parlait il y a six ou huit cents ans. Pourquoi ces luttes, cette passion, quand il suffirait de part et d'autre d'étudier la question une bonne fois pour la résoudre et se mettre d'accord? Mais chacun a *son siége fait* dans le domaine des arts et de la science et n'y veut rien changer, quelles que soient les nouvelles idées ou les nouveaux renseignements qui surviennent. L'on fait cent pages de calculs pour prouver qu'on a raison, tandis qu'il n'en faudrait qu'une pour reconnaître qu'on a tort. Scaliger prétend que toutes les guerres sont nées *faute de grammaire;* il peut avoir raison, et nous pourrions dire que tous les dissentiments, en fait d'art, sont nés faute de s'expliquer sur ce que l'on entend par l'ART.

L'art est un instinct, un besoin de l'esprit qui emploie, pour se faire comprendre, diverses formes; mais il n'y a que l'ART, comme il n'y a que la RAISON, comme il n'y a que la SAGESSE, comme il n'y a que la PASSION. L'art est une source unique qui se divise en plusieurs canaux : l'orateur, le poëte, le musicien, l'architecte, le statuaire et le peintre même ne cherchent que des expressions diverses d'un sentiment unique qui siége dans l'âme de tout homme bien doué. Cela est si vrai, que l'artiste, quel qu'il soit, poëte, musicien, architecte, sculpteur ou peintre, peut exprimer, dans le langage qui lui est propre, et faire pénétrer dans la foule, un sentiment d'une même nature, frapper sur une même corde de l'âme; car si les arts ont chacun leur langage, les impressions qu'ils font naître chez l'homme sont limitées et se reproduisent toujours indépendamment du langage adopté. Les arts agissent sur les sens, et les sens font naître par des voies diverses une même série d'impressions.

Exemple : la vue de la douleur, l'accent de la douleur et la représentation de la douleur produiront un même sentiment, la pitié. Ma pensée sera comprise bien vite de ceux qui ont longtemps pratiqué les arts et qui les aiment, mais elle peut être indécise pour quelques personnes, je dois donc la développer, d'autant mieux qu'on a, de nos jours, abusé de cette propriété commune aux formes diverses de l'art, en prétendant faire exprimer à plusieurs de ces formes des idées complétement étrangères à l'art ; des idées philosophiques ou métaphysiques, par exemple, et je ne voudrais pas que l'on se méprît sur ma pensée. Quel est celui d'entre nous qui, au moins une fois en sa vie, n'a pas éprouvé, soit en écoutant un poëte ou un musicien, en regardant un monument, un bas-relief ou une peinture, certaines émotions, telles que, par exemple, le sentiment de la grandeur, de la tristesse, d'un effroi secret, de la fierté, de la joie, de l'espoir ou du regret. Il semble même que plus les arts s'éloignent de l'imitation de la nature, et plus ils sont propres à faire vibrer dans l'âme certaines cordes intimes qui laissent une longue et profonde impression. L'accent et le tour d'un orateur, un geste même, une phrase musicale, la vue d'un monument peuvent produire un tel ébranlement des nerfs, que les larmes viennent aux yeux, qu'on éprouve une impression de froid ou de chaleur, sans qu'il soit possible de décrire la nature du sentiment qui vous émeut : ce sentiment, c'est notre instinct d'artiste qui est touché par une des expressions diverses de l'art.

Analysons ce sentiment, cherchons-en la source, prenons une à une ces fibres secrètes de l'âme humaine douée de l'instinct de l'art. Les phénomènes naturels produisent, par l'intermédiaire des sens, certaines impressions sur notre esprit, qui tiennent à notre nature et sont indépendantes de l'effet physique. Ainsi, un parfum nous rappellera une personne, un événement, un lieu. Si la répétition d'une sensation accessoire, comme celle de l'odorat, purement physique, nous replace dans la situation morale où nous nous trouvions lorsque nous avons éprouvé cette impression physique, c'est qu'il s'établit en nous et malgré nous des rapports intimes entre les sens et notre imagination. Or, si nos sens sont divers, notre imagination est une ; on n'a pas une portion de l'esprit affectée à l'odorat, une autre à la vue, une troisième à l'ouïe ; donc ce qui pénètre en nous par l'ouïe et la vue peut frapper sur une même corde de l'âme.

Le bruit de la mer, le murmure du vent, le lever ou le coucher du soleil, l'aspect d'un lieu abrupt ou d'une prairie verdoyante, l'obscurité, la lumière font naître dans l'âme humaine des sensations morales, des rêveries indépendantes de notre état réel, que nous appellerons poéti-

ques, faute d'autre mot. Ces sensations ne sont telles que parce qu'à l'impression purement physique produite en dehors de nous, il se joint des idées que nous tirons de nous-mêmes. Ainsi, le mugissement des vagues de la mer n'est qu'un bruit dont nous connaissons la cause ; pourquoi l'écoutons-nous pendant des heures? Pourquoi ce bruit nous cause-t-il une impression particulière, qui n'est ni la douleur, ni la joie, ni l'impatience, ni l'ennui? parce que cette grande harmonie développe dans notre esprit certains sentiments qui s'y trouvent, pour ainsi dire, à l'état latent. Or, supposons que l'art, passant par le langage du musicien, vienne vous rappeler l'harmonie des flots, aussitôt votre esprit retrouve ces pensées qui l'occupaient lorsque vous étiez au bord de la mer; bien plus, il vous retrace ce grand spectacle de l'onde immense, vous croyez sentir cette fraîche odeur de la plage. Supposez encore que, pendant ces heures passées à écouter le bruit des flots, vous ayez été sous l'impression d'un événement heureux ou malheureux, vous retrouverez, en écoutant le musicien, le sentiment de cette joie ou de cette douleur.

Ces pensées qui naissaient dans votre âme au bord de la mer, le musicien, le poëte peuvent les réveiller, on en conviendra facilement. L'architecte le peut aussi, quoique le fait paraisse plus étrange. C'est par le langage qui lui est propre, la réunion des sons, que le musicien vous aura retracé le grand spectacle de la mer; c'est en éveillant dans votre imagination des idées analogues à celles qui vous faisaient rêver sur la plage que le poëte vous ramène sur cette plage; c'est aussi à l'aide de son langage que l'architecte vous replacera sous la même impression. S'il trace sous le ciel une longue ligne horizontale sur laquelle vos yeux se promènent sans arrêt, votre âme sera saisie d'un sentiment de grandeur, de calme, qui fera naître en elle des idées analogues à celles que la vue de la mer vous donnait.

On *voit* la mer, on *entend* le bruit de ses flots, on comprend donc par quels artifices le musicien qui agit sur l'ouïe et l'architecte sur la vue peuvent, chacun dans leur langage, rappeler l'effet produit par la mer sur les sens. Mais on n'entend pas le lever du soleil; comment donc se peut-il qu'une symphonie fasse naître dans l'âme les mêmes sensations que procure ce phénomène journalier? Pourquoi disons-nous tous les jours: « Ce morceau de musique est d'une fraîcheur ravissante... Tel autre est empreint d'un caractère sombre qui pénètre l'âme »? En quoi des sons peuvent-ils être frais ou sombres? Cependant cela est; malheureux sont ceux qui ne peuvent sentir la réalité de ces non-sens du langage des arts.

Faites entrer un homme dans une crypte basse, étendue, soutenue par de nombreux piliers courts, trapus; bien qu'il s'y puisse pro-

mener et y respirer à l'aise, il baissera la tête, il ne naîtra dans son esprit que des idées tristes, de sombres images; il éprouvera une sorte d'oppression intime, un désir de lumière et d'air. Faites entrer cet homme dans un monument dont les voûtes s'élèvent à une grande hauteur, inondé d'air et de lumière, il lèvera ses regards, sa figure reflétera les idées de majesté qui se pressent dans son sein. Voici un phénomène que chacun peut observer.

Regardez tous ceux qui entrent dans une salle basse, peu éclairée, ils ne dirigeront pas tout d'abord leurs yeux vers la voûte si près d'eux, quelque riche qu'elle soit d'ailleurs; mais vous verrez leurs regards s'étendre horizontalement, puis s'abaisser sur le pavé. Si vous ne les prévenez, ils sortiront sans savoir si les voûtes sont décorées ou nues. Voyez, au contraire, tous ceux qui entrent dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, dès le seuil, leurs regards se portent tout d'abord vers cette immense coupole qui couronne l'édifice. Les piliers de l'église sont couverts de marbre, de magnifiques tombeaux en garnissent les parois : ils ne les voient pas, mais s'avancent toujours en cherchant à pénétrer les profondeurs de l'immense coupole. Il vous faut les avertir à plusieurs reprises qu'ils heurtent des sculptures, qu'ils marchent sur le porphyre, avant que leurs yeux ne se portent sur ces objets, assez près d'eux cependant pour qu'ils en puissent apprécier exactement la valeur. De longues lignes horizontales, des voûtes basses ou élevées, une salle sombre ou brillante, feront donc naître dans l'âme humaine des sentiments très-différents. Cela est naturel, simple, et tout le monde peut le comprendre. Mais l'esprit humain est complexe; il établit, par suite d'une faculté intime dont nous ne connaissons pas le mécanisme, certains rapports entre des apparences, des sons et des idées, qui, tout étranges qu'ils soient, n'en sont pas moins réels, puisque nous voyons ces rapports admis chez tous les individus qui composent une foule, dans un même lieu et un même moment. Ainsi (car on ne doit raisonner que sur des données banales si l'on veut être compris), pourquoi, en musique, le *ton mineur* fait-il naître dans l'âme des idées différentes du *ton majeur?* On pourrait dire qu'il y a, dans tous les arts, un *ton mineur* et un *ton majeur*, et ainsi des infinis détails qui constituent chacun des arts.

On demandait à un aveugle-né s'il se faisait une idée de la couleur rouge? « Oui, répondit-il, le rouge, c'est le son de la trompette. » Il y a donc une corrélation intime entre les expressions diverses de l'art. Pourquoi? C'est parce que ces expressions vont puiser à une même source. Les peuples artistes sont ceux qui ont compris à un égal degré les langages divers de l'art. Un architecte qui n'éprouve pas, en écoutant

un air ou un poëme, en voyant une sculpture ou une peinture, des sentiments aussi vifs que ceux que produit chez lui la vue d'un monument, n'est pas un artiste : c'est un praticien ; il en est de même du musicien, du poëte, du peintre et du sculpteur. Ces rapports entre les diverses fibres de l'âme que les arts font vibrer sont si intimes, que tous les hommes, et surtout les hommes primitifs, les enfants, ont recours à la métaphore lorsqu'ils veulent faire naître dans l'esprit de ceux qui les écoutent les sensations qu'ils éprouvent.

Les peuples doués du sentiment de l'art sont arrivés seuls à produire, par l'ensemble des diverses formes agissant d'après un même principe, de ces grands effets dont nous avons peine à comprendre aujourd'hui la cause, mais qui ont été si puissants, que le souvenir nous en demeure encore à travers les siècles.

Possédant cette précieuse disposition, ce tempérament, tout est devenu chez eux une expression de l'art, concourant avec un ensemble et une harmonie singulières vers l'expression d'une même pensée, dans un même lieu et au même moment. Si bien que, quand, par accident, la moindre discordance, le moindre oubli des principes se glissaient dans ce milieu d'art, la foule se levait pour siffler. Les premiers qui ont compris cette puissance de la réunion des diverses expressions de l'art ont inventé le théâtre, qui n'est qu'un faisceau de toutes ces expressions. Aussi, chez tous les peuples possédant le sentiment de l'art, le théâtre est-il devenu un des besoins les plus vifs.

Qu'il fut hardi, cependant, le premier qui osa réunir dans un même lieu les expressions diverses de l'art, pour leur faire produire sur la foule un sentiment unique, une émotion homogène (s'il m'est permis de me servir de ce mot) ; pour former de ces expressions diverses comme une sorte de symphonie dans laquelle chacune d'elles doit produire, à un moment donné, un accord harmonieux, complet ! Mais combien cette témérité fut puissante chez les Grecs ! Comme elle fut comprise, et quelles émotions elle souleva au milieu de ce peuple si bien doué ! Et, dans des temps plus près de nous, n'avons-nous pas conservé le souvenir de ces concerts des arts, de leurs effets sur la foule?

Le moyen âge ignorait-il cette corrélation intime qui existe entre les diverses formes de l'art, lorsqu'il bâtit ces églises dans lesquelles la vue des cérémonies imposantes, la musique et la voix de l'orateur semblent diriger les esprits vers une même pensée?

Si l'antiquité possédait au plus haut degré de grandeur la mise en scène des arts, le moyen âge n'était pas moins doué de cet instinct, ou de ce génie, si l'on veut; nous aurons l'occasion de le démontrer.

Ainsi donc, au point de vue philosophique, il n'y a que l'art, l'art unique, prenant diverses formes pour agir sur l'esprit de l'homme ; et quand ces formes diverses se mettent d'accord dans un même lieu et dans un même moment, partent d'une même inspiration, emploient la méthode qui convient à chacune d'elles, pour émouvoir les sens, alors elles produisent la plus vive et la plus durable impression qu'il soit donné à un être pensant d'éprouver.

Il m'est resté le souvenir d'une émotion d'enfant très-vive et encore fraîche aujourd'hui dans mon esprit, bien que le fait en question ait dû me frapper à un âge dont on ne garde que des souvenirs très-vagues. On me confiait souvent à un vieux domestique qui me menait promener où sa fantaisie le conduisait. Un jour il me fit entrer dans l'église de Notre-Dame, et me portait dans ses bras, car la foule était grande. La cathédrale était tendue de noir. Mes regards se fixèrent sur les vitraux de la rose méridionale à travers laquelle passaient les rayons du soleil, colorés des nuances les plus éclatantes. Je vois encore la place où nous étions arrêtés par la foule. Tout à coup les grandes orgues se firent entendre ; pour moi, c'était la rose que j'avais devant les yeux, qui chantait. Mon vieux guide voulut en vain me détromper ; sous cette impression de plus en plus vive, puisque j'en venais, dans mon imagination, à croire que tels panneaux de vitraux produisaient des sons graves, tels autres des sons aigus, je fus saisi d'un si belle terreur qu'il fallut me faire sortir. Ce n'est donc pas l'éducation qui établit en nous ces rapports intimes entre les diverses expressions de l'art.

Les temps qui ont été assez favorisés du ciel pour posséder l'art, l'art immuable, et l'exprimer dans les langages divers par lesquels il se manifeste, ces temps-là ont été et resteront éternellement des époques d'art. La durée d'une époque d'art peut être courte ; cela n'ôte rien à sa valeur, pas plus que la courte durée d'une fleur ne nuit à la qualité de son parfum, à la vivacité de ses couleurs et à la pureté admirable de ses pétales.

Il est nécessaire de déblayer le terrain de bien des préjugés, de faire comprendre que nous n'entendons parler ici de l'*art du vétérinaire* ou de l'*art de vérifier les dates*. C'est quand on a prétendu introduire l'art partout, qu'on a oublié son origine ; l'art est de bonne naissance, mais il s'encanaille facilement. Nous posons donc en principe que l'art est *un* comme la morale est *une*, comme la raison est *une*. Les institutions sont différentes, variables ; mais la morale, chez tous les peuples, est la même, la façon de raisonner la même ; tous les hommes naissent barbares, mais aptes à comprendre les règles invariables de la morale,

aptes à raisonner et à se servir de leur raisonnement pour se conserver, vivre, se défendre, posséder et jouir. Ces trois facultés de comprendre les arts, d'enseigner, de pratiquer la morale et d'agir par le raisonnement, appartiennent uniquement à l'homme.

Un chien ne fait aucune différence entre une borne et une statue, entre un tableau du Titien et une toile; et si des oiseaux ont jamais becqueté des raisins peints sur un panneau, c'est que les oiseaux grecs n'étaient pas faits comme ceux d'aujourd'hui. Si, comme on le prétend, le cheval d'Alexandre hennit en voyant le portrait de son maître, c'est que le cheval d'Alexandre était plus qu'un animal. Or il n'y a pas de sauvage qui ne voie, dans une statue, la représentation d'un être qu'il connaît; mais le sauvage fera-t-il une distinction entre une statue de Phidias ou un bloc de pierre ayant à peu près la figure d'un homme? Non.

Il n'attachera à chacune de ces images qu'une idée complétement indépendante de sa valeur comme exécution matérielle. Enfant, on lui aura dit : « Ce bloc taillé grossièrement est le Dieu qui préside aux combats, qui te donnera la victoire sur tes ennemis si tu lui apportes des fruits chaque jour. » Ce bloc, tel informe qu'il soit, est à ses yeux un être supérieur : il lui donne des sentiments, il le craint, il le voit dans ses rêves, il le voit dans les combats; il lui prête dans son imagination, une forme, des passions. Si le sauvage est un Indien ou un Égyptien, bientôt il veut que son Dieu soit tel, matériellement, que son imagination le lui représente. Ce n'est pas l'imitation des êtres qu'il a sans cesse autour de lui qu'il cherche; à quoi bon? Il lui met une tête d'animal sur un corps humain; il lui donne dix bras, il le peint en rouge ou en bleu. Il a été frappé de la physionomie fière, noble ou féroce de tel oiseau de proie : il prend les traits principaux de cette physionomie, il les exagère, il outre, par instinct, les linéaments que la nature a tracés, et il pose cette tête sur le corps de son Dieu des combats. Personne ne songe à discuter alors, tous admettent le mythe. Mais il faut, pour qu'il demeure respecté, qu'il soit colossal, qu'il impose autant par sa grandeur et sa puissance matérielle que par l'assemblage d'idées qui l'ont créé, ou qu'il soit enfermé dans un lieu sombre, loin des regards; on le taille dans un rocher, ou bien on le place au fond d'une crypte étroite, à laquelle on n'arrive qu'après avoir franchi successivement plusieurs grottes de moins en moins étendues. Celui qui donne une forme à cette idée admet que ses semblables devront être frappés de respect et de terreur en pénétrant dans ces hypogées; lui-même éprouve ces sentiments, bien que l'idole soit son œuvre. Tant qu'il y travaillera, il sera dominé par la pensée de rendre

un produit de son imagination, il ne verra que la pierre et ses ciseaux; mais le jour où l'idole sera achevée, placée dans sa crypte, il la craindra tout autant que son voisin, qui n'y a pas mis la main et lui rendra le même culte. L'artiste sera la dupe de son œuvre : il ne verra plus la pierre brute à laquelle il a donné une forme ; il ne verra que la réalisation de sa pensée ; le travail matériel aura disparu de son souvenir ; son œuvre sera un Dieu pour lui comme pour tous. Et il ne faudrait pas croire que cette disposition de l'esprit humain n'existe que chez les peuples primitifs, elle existe native chez tous les hommes et dans tous les temps. L'enfant intelligent qui taille une poupée dans une bûche attachera à cette image grossière des idées, des sentiments qui n'existent pas pour lui dans la poupée parfaite sortie de chez Giroux ; il lui donnera un nom, il la mettra près de lui pendant son sommeil ; quelquefois cette image (et nous avons souvent observé ce fait) ne sera qu'un assemblage étrange de formes sans nom, le produit d'un rêve de cette jeune âme qui sent le besoin d'exprimer une idée que personne ne peut rendre que lui : ce besoin, c'est l'art. L'art est donc la forme donnée à une pensée, et l'artiste, celui qui, créant cette forme, parvient à faire pénétrer par elle cette même pensée chez ses semblables. Pour l'architecte, l'art c'est l'expression sensible, l'apparence pour tous d'un besoin satisfait.

Dans notre état de civilisation, ne voyons-nous pas, chaque jour, les enfants ou des hommes grossiers préférer une image imparfaite, conventionnelle, à une gravure parfaite ? attacher à cette image imparfaite des idées qui n'existent pas pour eux dans une œuvre excellente ? Ce sentiment est-il à dédaigner comme le résultat de l'ignorance ? nous ne le croyons pas. C'est, au fond, un sentiment qui part d'une source pure, c'est un besoin ; faute d'être guidé, il mène, il est vrai, à la barbarie.

Ce besoin primitif, qui fait que les hommes se créent des idoles, doit être défini ; il naît d'un concours d'idées : 1° il y a l'amour de la chose que l'homme parvient à produire, le sentiment de vanité que cause une création ; 2° l'idée de sainteté particulière que cette chose acquiert par la consécration ; 3° la conscience d'avoir exprimé la divinité en créant une chose hors de la nature. Un Indien, en faisant un magot surmonté d'une tête d'éléphant et possédant dix bras, est certain qu'il a produit une œuvre surnaturelle, par conséquent divine. Ses voisins, qui verront cette idole, éprouveront un sentiment de terreur : ce sera l'expression de la puissance de la divinité. Tous les peuples ont commencé par faire des statues monstrueuses avant de songer à imiter la nature. Les premières têtes de Méduse, chez les Grecs, ont des dents de sanglier et une gueule énorme. Mais lorsqu'un peuple, comme les Grecs, réunit à ces sentiments primi-

tifs de l'art l'amour du beau, et plus encore la répulsion pour ce qui est laid, inharmonieux, discordant, vulgaire, alors ce peuple atteint l'apogée de l'art. Les Grecs ont fini par faire de la tête monstrueuse de la Méduse un masque d'une ravissante beauté, et cependant le sculpteur a toujours eu le même but, il a toujours prétendu inspirer l'effroi ; mais, à mesure que son cercle devenait plus poli et plus intelligent, il a compris que la difformité ou l'exagération causaient plus de dégoût que de crainte, il est arrivé à faire comprendre à la foule l'idée d'un être malfaisant et terrible sans faire laid. Mieux encore, il a senti que le milieu intelligent dans lequel il se trouvait ne pouvait être sensible qu'à ce qui est beau, que la beauté était la seule enveloppe qui pût faire admettre son idée.

Une pareille époque peut, d'ailleurs, suivant notre manière de voir d'hommes civilisés, être barbare, c'est-à-dire être livrée au fanatisme, gouvernée par des préjugés, ne posséder que des lois imparfaites, vivre sous une tyrannie insupportable à nos yeux, ne posséder ni administration ni police régulières, tenir dans l'esclavage la moitié de sa population, être déréglée dans ses mouvements. Tout cela n'empêche pas l'art de devenir une langue comprise par tous.

Nous avons essayé de faire voir comment les premières lueurs de l'art éclairent les hommes. L'imagination en est la source ; l'imitation de la nature, le moyen. L'homme ne peut créer, absolument parlant ; il ne peut que rapprocher, rassembler les éléments de la création divine, en former un composé qui est comme une création de second ordre. Mais il faut, ici, distinguer : l'imagination ne produit que des rêves insaisissables, si l'homme ne possède pas une sorte de régulateur intime qui le force de donner à ses rêveries une apparence vraisemblable. Ce régulateur, c'est sa raison, ou plutôt (car nous n'avons pas de mot en français pour rendre notre pensée) sa faculté de raisonner.

Cette faculté naturelle lui indique que plus les créations de son imagination s'éloignent de la réalité, et plus il doit donner à l'assemblage matériel destiné à les rendre compréhensibles une cohésion, une forme harmonieuse. L'imagination humaine conçoit un centaure, c'est-à-dire un être impossible, contraire à tout ce que la nature a créé, un animal ayant quatre pieds et deux bras, deux paires de poumons, deux cœurs, deux foies, deux estomacs, deux ventres et tout ce qui s'ensuit. Un Iroquois peut concevoir une telle absurdité ; un Grec seul pourra, au moyen de son régulateur intime, donner à cet être impossible une forme vraisemblable. Sa faculté de raisonner lui aura fait observer comment les diverses parties d'un animal s'attachent, se soudent entre elles ; il réunira la colonne vertébrale d'un homme à la colonne vertébrale du

cheval; les épaules de celui-ci feront place aux hanches du premier. Il joindra, avec une adresse si bien calculée, l'abdomen de l'homme au poitrail du quadrupède, que le plus habile croira trouver là une étude exacte et fine de la nature. L'impossible sera si vraisemblable que, pour nous, aujourd'hui encore, le centaure est un être agissant, que chacun connaît, comme on connaît le chat ou le chien. Vient un savant qui vous démontre, les travaux de Cuvier à la main, comment cet être, que vous connaissez comme si vous l'aviez vu courir dans les bois, n'a jamais pu exister; qu'il est absurde au point de vue de la science; qu'il ne pourrait ni marcher, ni digérer; que ses deux paires de poumons et ses deux cœurs sont la plus ridicule de toutes les suppositions..... Qui est le barbare? Est-ce le savant ou le statuaire grec? Ils ne le sont ni l'un ni l'autre; mais l'observation du savant nous prouve que l'art et la connaissance des choses, l'art et la science, l'art et la civilisation peuvent fort bien marcher séparément. Que me fait à moi, artiste, qu'un savant me prouve qu'un être ne peut exister, si j'ai la conscience de son existence, si je connais ses allures et ses mœurs, si mon imagination me le fait voir dans la forêt, si je lui prête des passions et des idées; pourquoi m'enlever cette possession? Le savant en saura-t-il plus, quand il m'aura prouvé que je prends des chimères pour des réalités? Certes, les Grecs du temps d'Aristote savaient assez d'anatomie pour reconnaître qu'un centaure ne saurait être; mais ils respectaient les arts autant que la science, et ne permettaient pas qu'ils pussent se détruire réciproquement. C'est à cela, disons-le maintenant, qu'on reconnaît un peuple qui, pour nous artistes, n'est pas barbare. Dans la statuaire grecque, que d'irrégularités au point de vue de la science! que de fautes pour un anatomiste! Mais d'où vient la noblesse qui semble illuminer ses œuvres? Pourquoi une statue grecque, au milieu d'un musée, mutilée, hors de sa place, sous un faux jour, montée sur un piédestal trop souvent ridicule, conserve-t-elle ce port distingué (qu'on me passe ce mot moderne) qui fait paraître toute autre sculpture gauche et vulgaire? Les Athéniennes étaient-elles toutes des reines par le port, la délicatesse et la beauté des formes? Certes non. C'est l'art qui a prêté à ces corps une inimitable distinction; l'art leur a fait subir une nouvelle création. Cet art peut se retrouver chez d'autres peuples, au milieu d'une autre civilisation, avec cette condition toutefois qu'il procédera de la même manière, qu'il prendra son principe dans l'imagination de l'homme, et ne se servira de la nature que comme d'un moyen dont il faut connaître les ressorts cachés, mais dont il ne faut pas être l'esclave. Un statuaire a créé le centaure et a su rendre cette fiction vraisemblable en observant scrupu-

leusement le mécanisme et les moindres détails de la création réelle; c'est par l'excessive finesse de son observation sur la nature que le statuaire a pu faire admettre sa création de second ordre par tous, par le poëte même qui, à son tour, donne à cet être des mœurs, des habitudes et des idées particulières. Mais pense-t-on que ces sortes de créations n'appartiennent qu'aux peuples primitifs? Aujourd'hui l'art n'intervient-il pas dans nos œuvres pour donner un corps à des fictions? Ne procède-t-il pas toujours de la même manière?...

Vous êtes poëte ou romancier; vous voulez donner de la réalité à une fable: vous imaginez un fait impossible, une apparition, par exemple; vous savez que vos auditeurs ne croient pas aux apparitions; comment vous y prendrez-vous pour faire pénétrer cette fable dans leur esprit de manière à y laisser l'impression d'un événement réel? Vous prendrez soin de décrire le lieu, de donner à chaque objet une apparence réelle, de tracer un tableau où chaque chose ait un corps, chaque personnage une physionomie et un caractère nets, définis; vous ne laisserez rien de vague ni d'indécis; et quand votre scène sera ainsi préparée, que vos auditeurs y seront introduits, qu'ils seront pour ainsi dire devenus vos acteurs en imagination, vous ferez apparaître votre fantôme..... Et tout ce qu'alors il y aura d'invraisemblable dans votre récit prendra une apparence de réalité d'autant plus saisissante, que vos descriptions préliminaires auront été tracées d'après la nature avec plus d'exactitude. Voilà de l'art.

Hélène ne serait qu'odieuse dans l'*Iliade*, malgré sa beauté, et cette guerre, la plus ridicule des expéditions, si le poëte n'eût été artiste dans la véritable acception du mot. Eût-il décrit les charmes d'Hélène, l'eût-il comparée aux lis et aux roses, que le lecteur fût resté froid et les eût méprisés, elle, son amant, son époux et tous les Grecs et les Troyens ensemble. Le poëte fait mieux que nous dépeindre la blancheur de son teint et le saphir de ses yeux, il nous montre des vieillards troyens assis et jetant entre eux les propos les plus amers sur la femme de Ménélas, cause de leurs longues souffrances et de la perte de tant de guerriers. Hélène vient à passer; aussitôt les vieillards se lèvent et se taisent devant cette majestueuse beauté. Voilà ce que l'art peut produire de plus grand et de plus sublime. A partir de ce passage de l'*Iliade*, il n'y a pas un lecteur qui n'excuse Pâris, qui ne comprenne l'acharnement de tant de héros; la cause de cette guerre n'est plus ridicule, et ses malheurs, ses désastres sont imputés au Destin. Aussi, les Grecs resteront-ils éternellement les rois de l'art. Ils ont étendu, et bien mieux ils ont élevé les sens de l'homme, ses instincts, ses passions et ses sentiments, en les prenant

toujours par le noble côté. Ils ont su peindre les actions et les objets les plus vulgaires sans être jamais vulgaires. Leurs imitateurs ont approché plus ou moins de cette noblesse sans l'atteindre ; car il ne suffit pas, pour les égaler, de connaître le secret de leur art, il faudrait trouver comme eux cette sympathie de tout un peuple, ce milieu favorable : *Odi profanum vulgus et arceo*, disait Horace ; mais Horace est un Grec dépaysé entouré de barbares. Il n'est pas un Athénien poëte, architecte ou statuaire qui eût pu dire : « Je hais le profane vulgaire et le repousse, » car il n'était pas de barbares à Athènes.

L'art que nous trouvons dans la poésie et la statuaire grecques, nous le rencontrons dans l'architecture ; car un peuple n'est pas artiste, si l'art ne s'empare pas de toutes les formes enfantées par ses mains et son intelligence. D'ailleurs, l'architecture est, avec la musique, une des formes de l'art où la faculté créatrice de l'homme se développe avec le plus d'indépendance. Il ne s'agit pas, en effet, de prendre ses inspirations dans les objets naturels, mais de suivre des lois établies en vue de satisfaire à certains besoins. Qui les fait, ces lois ? La raison humaine, la faculté de raisonner. Comment et pourquoi l'art vient-il s'imposer à la simple satisfaction d'un besoin matériel ? Parce que l'art est né avec l'homme et qu'il est peut-être son premier besoin, quand son naturel n'est pas détourné de sa véritable voie. Voici un fait dont nous avons été le témoin : un enfant casse le plat de son chien ; son père lui dit : « C'est mal fait ; Dear ne pourra plus manger par ta faute, il mourra de faim ; va au marché acheter un plat pour Dear avec ton argent. » L'enfant est conduit au marché ; tous les plats qu'il voit sont peints, il ne veut en acheter aucun, et revient dire à son père : « Je n'ai pas acheté de plat pour Dear. — Et pourquoi ? — Parce que tous les plats que j'ai vus sont couverts de fleurs peintes, et que si je donne un de ces plats à Dear, il regardera les fleurs et oubliera de manger. » C'est malice plutôt que naïveté ; mais si l'enfant, en raisonnant ainsi, y trouve son intérêt, il fait intervenir l'influence de l'art dans son argument, il rend à l'art un hommage éclatant. Personne ne lui a appris que des fleurs peintes sur un plat peuvent faire oublier la nourriture qu'il contient ; c'est une observation qui lui est propre : il a compris seul que l'art est une puissance, qu'il occupe l'imagination. C'est ce sentiment naturel à l'homme qui lui fait orner ses maisons et les temples élevés à la Divinité, qu'il naisse dans l'état sauvage ou civilisé.

L'éducation peut seule étouffer ce sentiment inné, et, malheureusement, elle arrive trop souvent à ce triste résultat dans des temps qui se flattent de ne pas être barbares. L'instinct le plus délicat chez l'homme

est peut-être l'instinct de l'art, car il le possède dès qu'il peut voir et sentir; il est facile d'en altérer la pureté; le développer est une tâche difficile en tout temps, mais plus encore au milieu d'une civilisation comme la nôtre qui prétend diriger chaque individu, suivant certaines conventions, certaines doctrines. On ne dirige pas l'art chez un peuple, on ne peut que lui faire une atmosphère favorable à son développement. C'est ce que la civilisation grecque comprit admirablement, et c'est sa plus grande gloire, celle qui ne périra qu'avec le monde.

Nous avons un tort aujourd'hui, auquel nous ne saurions apporter de remède; nous venons trop tard. Les anciens nous ont volé, en venant avant nous, des idées simples et belles que nous eussions eues peut-être. Nous ne pouvons plus, comme eux, ramener tout à un système unique. Notre rôle d'artiste est très-difficile. Nous avons une infinité de vieux préjugés, de vieilles habitudes qui tiennent à une civilisation morte, en même temps que nous avons nos besoins, nos habitudes, nos convenances modernes. Cependant nous avons, comme les anciens, la faculté de raisonner et un peu celle de sentir. C'est au moyen de ces deux facultés que nous devons chercher le vrai et le beau. Je suis convaincu qu'on peut perfectionner le goût de notre génération en l'habituant à raisonner. Observez que, dans un grand nombre de cas, le raisonnement rend compte du jugement que le goût a prononcé. Très-souvent (peut-être toujours) le sentiment du goût n'est qu'un raisonnement involontaire dont les termes nous échappent. Acquérir du goût n'est autre chose que prendre l'habitude du beau et du bon; mais pour prendre l'habitude du beau, il faut savoir le trouver, c'est-à-dire choisir; or, nous appelons à notre aide, pour faire ce choix, notre faculté de raisonner. Nous voyons un édifice; tout d'abord notre esprit est charmé; nous disons : «Voilà un beau monument. » Mais ce jugement d'instinct ne nous suffit pas, à nous artistes; nous nous demandons : « Pourquoi ce monument est-il beau? » Nous voulons découvrir les causes de l'effet qu'il produit sur nous; et pour découvrir ces causes, il nous faut avoir recours à notre faculté de raisonner. Nous cherchons alors à analyser toutes les parties de l'œuvre qui nous charme, afin de pouvoir nous livrer à la synthèse lorsque nous devrons produire à notre tour. Cette analyse est difficile aujourd'hui, embarrassés que nous sommes au milieu de préjugés et de doctrines qui, toutes, ont la singulière prétention d'être absolues. Nous essayerons cependant de nous soustraire à ces préjugés et à ces doctrines.

Je crois avoir fait comprendre comment une civilisation peut être barbare et posséder des arts très-développés; comment on reconnaît la *présence* de l'art dans une œuvre humaine; comment il peut se faire

que l'art réside dans une cabane ou une grotte et soit exclu du palais ou du plus vaste des temples; il me reste à indiquer quelles sont les conditions sociales les plus favorables au développement des arts. Nos entretiens pourront résoudre cette question, qui demande de longs développements; aujourd'hui je devrai me borner à poser quelques principes généraux. Les arts ont pu se développer ou s'éteindre sous toutes les formes sociales; sous le gouvernement théocratique des Égyptiens, sous le gouvernement mobile et fantasque des Grecs, sous le gouvernement administratif des Romains, sous les républiques oligarchiques ou anarchiques de l'Italie et sous le joug féodal au moyen âge. Ce qu'on appelle la forme d'un gouvernement n'a donc aucune influence sur l'art. Au contraire, les arts se développent activement lorsqu'ils sont, pour ainsi dire, rivés aux mœurs d'un peuple, qu'ils en sont le langage sincère; ils déclinent lorsqu'ils s'écartent des mœurs pour former comme un Etat à part, qu'ils deviennent une sorte de culture particulière; alors peu à peu on les voit se renfermer dans les écoles, s'isoler; ils adoptent bientôt un langage qui n'est plus celui de la foule. Alors l'art est un étranger que l'on accueille parfois sans le mêler à la vie ordinaire. On finit par s'en passer car il embarrasse au lieu d'aider; il prétend gouverner et n'a plus de sujets. L'art ne peut vivre que libre dans son expression, mais soumis dans son principe; il meurt lorsqu'au contraire son principe est méconnu et que son expression devient esclave. L'art s'éteint chez les Grecs lorsque ce peuple voit son génie étouffé sous l'administration romaine et qu'il veut à Athènes élever des monuments à l'instar de ceux de Rome. Plus près de nous, les arts du moyen âge suivent pas à pas les mœurs des peuples au milieu desquels ils se développent; au XVIe siècle, ils participent au grand mouvement intellectuel de cette époque; sous Louis XIV ils sont encore la vivante expression des mœurs d'alors; mais ils sont, comme ces mœurs, une exception, une sorte de représentation théâtrale qui finit avec le règne de ce prince. Depuis lors, nos mœurs se sont singulièrement modifiées, et l'art en est resté au XVIIe siècle quant à la forme (du moins on le dit). Pour ses principes on en a fait litière; nos lecteurs en jugeront.

Je vois que toutes les civilisations primitives ont à peu près la même puissance créatrice en fait d'art, qu'elles ont les mêmes besoins physiques et intellectuels, et qu'elles suivent dans l'expression un certain ordre d'idées simples et très-restreintes. La tâche de l'artiste est alors comparativement facile, il n'est pas obligé de garnir sa mémoire de cette multitude de détails qui étouffent aujourd'hui nos premiers élans naturels; il n'est pas tenu de savoir tout ce qu'il nous faut apprendre. La

première de toutes les sciences, celle du cœur humain est facile à acquérir lorsque tout le monde vit dans les champs ou sur la place publique, et se mêle de tout, ce qui a lieu chez les peuples dont la civilisation est peu développée. Les sentiments, les passions, les vices, les vertus, les goûts et les besoins se trahissent beaucoup mieux à l'extérieur chez les hommes primitifs que chez ceux vivant au milieu d'une civilisation très-avancée. L'artiste, qui d'abord est un observateur, fait son profit d'un état social dont le mécanisme très-simple est sans cesse devant ses yeux. Ainsi, en ne parlant que des peuples antiques dont nous pouvons exactement apprécier les arts, les Égyptiens, les Grecs orientaux et occidentaux et les Étrusques, nous trouvons, par exemple, dans les productions sculptées ou peintes de leurs artistes, une observation du *geste* dont la vérité et la finesse font notre admiration et semblent ne pouvoir être surpassées. Ces mêmes dispositions nous les retrouvons encore en Occident au XIIe siècle. Certes, les sculpteurs ou les peintres français du XIIe siècle n'avaient pas été prendre des leçons de style devant les bas-reliefs de Thèbes ou devant les vases étrusques ou grecs, mais ils procédaient comme les artistes égyptiens, grecs ou étrusques. L'observation de l'Égyptien, du Grec, de l'Etrusque et du Français, portait sur les mêmes apparences. Or, le geste (puisque nous en parlons) ne peut être reproduit par les arts plastiques que quand il exprime un sentiment d'une seule nature, simple en un mot, et le sentiment n'est simple que chez les hommes primitifs. Dans l'état très-civilisé tout sentiment est complexe, divisé. Un sauvage voit mourir sa femme, il ne comprend qu'une chose, c'est la perte d'un être avec lequel il vivait. A la douleur immédiatement provoquée par le fait chez l'homme civilisé, il se joint d'autres sentiments : des embarras, des craintes, des espérances de fortune nées ou perdues, tous les détails d'une existence très-compliquée changés. Comment tant de sentiments divers pourraient-ils s'exprimer par un geste? Aussi peut-on juger de l'état plus ou moins avancé des hommes, dans la civilisation, par leurs gestes. Les hommes très-civilisés n'en font plus...... Mais que devient l'artiste plastique alors?... Il imite les interprétations du geste que ses devanciers ont faites dans des temps moins civilisés; outre l'inconvénient d'imiter une interprétation, cette imitation de seconde main paraît fausse, exagérée; l'artiste n'est plus compris. Il cherche le *style* et en parle au milieu de gens qui sont hors d'état de savoir ce que c'est que le style, tandis que l'artiste primitif met, sans le savoir, du style dans ses œuvres et il est compris.

Ce que nous disons à propos du geste, on pourrait le dire de tout ce qui est du domaine des arts. Il est facile à un architecte de bâtir un

temple à la divinité quand cette divinité est un mythe, représente une passion, un principe, ou même une partie de l'ordre créé, car ce mythe a un corps, une apparence sensible, des attributs, telle chose peut lui convenir, telle autre lui est contraire. Mais élever un temple à Dieu, au Dieu des chrétiens, la chose est moins aisée, car en lui seul il réunit toute chose, il préside à tout, il est le principe et la fin, il est l'espace ; comment donc lui faire une demeure puisqu'il est partout, comment traduire cette idée abstraite de la divinité par la pierre, et faire comprendre aux hommes qu'un édifice peut être la demeure du Dieu des chrétiens ? Les artistes du moyen âge l'ont tenté cependant avec quelques succès. Comment ont-ils fait? Ils ont fait de l'église chrétienne comme un spécimen de la création, ils en ont fait l'assemblage de toute chose créée dans l'ordre visible et invisible, comme une épopée de pierre universelle. Si l'entreprise était difficile, à qui faut-il s'en prendre ?

Nous devons donc être modestes de notre temps, et y regarder à plusieurs fois avant de jeter l'épithète de barbares à ceux qui nous ont précédés dans la voie des arts. Je ne suis pas de ceux qui désespèrent du présent et jettent un regard de regret vers le passé. Le passé est passé, mais il faut le fouiller avec soin, avec sincérité, s'attacher, non pas à le faire revivre, mais à le connaître, pour s'en servir. Je ne puis admettre que l'on impose la reproduction des formes de l'art des anciens, des peuples du moyen âge ou des académies de Louis XIV, précisément parce que ces formes étaient l'expression des mœurs de ces temps, et que nos mœurs du XIXe siècle ne ressemblent ni à celles des Grecs ou des Romains, ni à celles des époques de la féodalité ou du XVIIe siècle, mais les principes qui ont dirigé les artistes passés sont toujours vrais, toujours les mêmes, et ne changeront jamais tant que les hommes seront pétris du même limon. Essayons-donc de nous soumettre de nouveau à ces principes invariables ; voyons comment nos devanciers les ont traduit par des formes qui étaient l'expression des mœurs de leur temps, et marchons alors librement dans ce qu'on appelle la voie du progrès. Examinons, et servons-nous de notre raison pour nous guider, puisque cette faculté nous est laissée au milieu du chaos moderne.

Dès le second *Entretien*, nous entrerons en matière. Mes lecteurs, je l'espère, voudront bien me pardonner la longueur de cette introduction.

DEUXIÈME ENTRETIEN

DES CONSTRUCTIONS PRIMITIVES

Aperçu de l'art de l'Architecture chez les Grecs.

Dans notre précédent entretien j'ai essayé de définir ce que j'entends par l'Art, de faire comprendre comment il se développe, comment il procède, quelles sont ses expressions diverses. Il nous faut maintenant limiter notre sujet, nous occuper plus spécialement d'une des formes de l'art, l'Architecture. Je ne parlerai qu'incidemment de l'architecture antérieure à l'époque grecque, mon but étant de développer sous les yeux de mes lecteurs les systèmes appliqués par les peuples occidentaux, ceux dont l'esprit, la marche et les méthodes, ont été dirigés vers une même pensée de progrès incessant. Or, les Grecs sont les premiers qui tracent la voie aux civilisations occidentales ; les premiers, ils se sont débarrassés des langes dans lesquels l'Orient semblait enveloppé et vouloir envelopper le monde pour toujours.

Entrons donc tout d'abord dans notre sujet.

Il existe en Grèce, et dans les colonies grecques, des monuments d'une haute antiquité dont l'étude peut avoir un intérêt immense pour l'archéologie ; mais qui me sont trop peu connus pour que je m'étende sur leur histoire, leur origine, leur structure et leur destination. Je ne voudrais pas encourir le reproche de parler sur des sujets que je ne puis connaître

qu'imparfaitement. D'autres professeurs, beaucoup plus versés que moi dans cette étude, feront part ailleurs de leurs recherches ; et ce que je pourrais dire sur des monuments que je n'ai pas examinés, dessinés, fouillés, analysés, et dont je ne puis prendre une idée que par les descriptions ou les gravures qui en ont été faites, serait loin de valoir les discussions savantes de personnes ayant consacré de longues années à ces recherches et à cette étude. Autant qu'il me sera possible, je ne parlerai que de ce que j'ai vu et, par conséquent, de ce qu'un architecte peut décrire et apprécier avec exactitude. J'avoue, d'ailleurs, qu'il me faut, pour oser me prononcer sur les origines, les qualités, la progression, les défauts et la décadence d'un art, avoir eu le loisir d'étudier longuement cet art, de pénétrer ses mystères et connaître son langage. N'ayant qu'un faible respect pour les idées préconçues, et n'étant pas doué de l'heureuse faculté de parler sur des sujets qui ne me sont pas familiers, je préfère me taire, et je pense que mes lecteurs ne m'en sauront pas mauvais gré.

Plusieurs auteurs et professeurs ont prétendu que les temples grecs en pierre ou en marbre ne sont, comme structure, qu'une tradition d'une construction de bois. Cette hypothèse peut être ingénieuse, mais elle ne me paraît pas basée sur une observation attentive de ces monuments. Les premiers qui l'ont faite ne connaissaient pas l'architecture des Grecs ou du moins ne la connaissaient que très-superficiellement, et comme il arrive toujours, les auteurs qui, après eux, ont traité de ces matières, ont trouvé plus simple de reproduire cette hypothèse que d'examiner avec les yeux du critique si elle est probable ou si elle doit être contestée. « Le temple grec, » ont dit la plupart des auteurs qui se sont occupés de l'architecture de ce peuple, « est dérivé d'une construction de charpente ; les colonnes sont des arbres écorcés ; les chapiteaux, des pièces de bois qui leur servent de chapeau saillant pour recevoir des poitraux ; les triglyphes sont les bouts des solives des portiques ; le larmier incliné, le bout des chevrons du toit, sur lesquels bouts on a cloué une planche ; ainsi du reste. » Au premier abord tout cela paraît plausible ; une première difficulté se présente cependant pour faire admettre cette explication. C'est que les édifices primitifs en bois sont circulaires ; qu'ils se composent d'une série de troncs d'arbres, dont les pieds sont plantés sur un cercle et dont les sommets sont réunis en cône. Vitruve lui-même, auteur bon à consulter à cause de son antiquité, Vitruve qui rapporte tous les contes que l'on faisait probablement dans les écoles de son temps sur l'origine des chapiteaux ioniques et corinthiens, Vitruve, médiocre critique, malgré le respect que nous lui devons, Vitruve parle de la cabane primitive en bois, et il est loin de lui supposer les formes

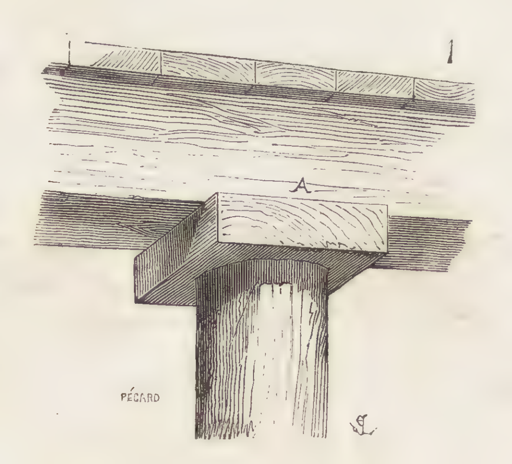
adoptées par les temples doriques grecs. Voici ce qu'il dit, chapitre III, liv. II.....

« D'abord les hommes, plantant des fourches et les entrelaçant de « branches d'arbres, firent des murailles en les enduisant de terre argi- « leuse. Quelques-uns, formant des blocs de terre grasse desséchée, en « construisirent des murailles ; puis, posant des pièces de bois en travers, « recouvrirent le tout de roseaux et de feuilles d'arbres pour se garan- « tir de la pluie ou des ardeurs du soleil ; mais parce que ces couvertures « ne résistaient pas aux mauvais temps de l'hiver, ils inclinèrent les « combles en ayant le soin de les enduire d'argile pour faciliter l'écou- « lement des eaux. »

Voici où le texte de Vitruve devient plus curieux ; « Or, ce qui prouve « que les premiers bâtiments ont été construits de cette manière, c'est « que nous pouvons en voir de pareils aujourd'hui chez les peuples « étrangers, comme dans les Gaules, en Espagne, en Portugal et en « Aquitaine, où les maisons sont couvertes de bardeaux de chêne « fendus ou de sarments. Chez les habitants du Pont et la Colchide, où « les forêts sont abondantes, et où l'on trouve quantité d'arbres, on fait « les bâtiments de cette manière. Après avoir couché horizontalement « les arbres à droite et à gauche, laissant entre eux un espace égal à leur « longueur, les indigènes posent sur leurs extrémités d'autres arbres « en travers, afin d'enfermer tout l'espace destiné à l'habitation ; alors « ils posent sur les quatre côtés (du carré) d'autres arbres qui portent les « uns sur les autres aux angles, et ainsi les plaçant à l'aplomb de ceux « inférieurs, ils les empilent jusqu'à la hauteur de la tour ; les intervalles « laissés entre les troncs d'arbre sont remplis de copeaux et de terre « grasse. Pour faire le toit, ils posent successivement en gradin des « arbres de plus en plus courts, sur chaque face, de manière à arriver « au centre en pyramide ; et, recouvrant le tout de feuilles et d'argile, « ils composent un toit en pavillon suivant leur mode barbare. Mais les « Phrygiens campagnards, n'ayant point de forêts qui leur fournissent « des matériaux, creusent des tertres naturels, puis établissent un che- « min creux pour entrer dans l'espace vide, autant que la nature le leur « permet ; ils plantent autour de ce vide plusieurs perches liées entre elles « par le bout en cône, qu'ils couvrent de chaume et de sarments, et sur « ce cône, amassant de la terre, ils rendent leurs habitations chaudes « en hiver et fraîches en été. En d'autres pays, on couvre les maisons « de roseaux de marais...... A Athènes on montre encore comme une « chose curieuse, à cause de son antiquité, les toits de l'Aréopage faits « de terre grasse ; et dans le Capitole, la cabane de Romulus, cou-

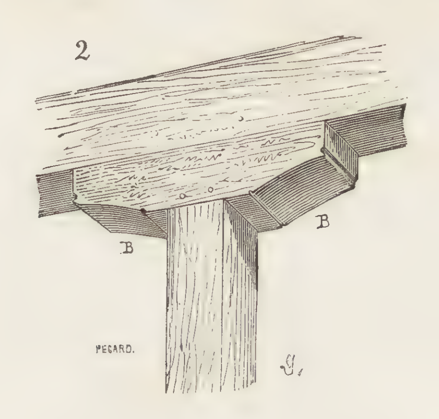
« verte de chaume, peut faire comprendre cette manière primitive de « bâtir. » Ces exemples font assez voir que la cabane de bois primitive ne ressemble en rien comme disposition au temple grec; c'est presque toujours un cône ou une pyramide, et, en effet, la première idée qui se présente à l'homme qui veut se faire un abri avec des arbres, c'est de les planter sur la circonférence d'un cercle et de les réunir à leur sommet. Aujourd'hui encore les peuples sauvages de l'Afrique ne procèdent pas autrement.

Mais venons aux détails : Supposons qu'un homme, ne connaissant pas les ressources de l'art de la construction, veuille poser des pièces de bois en travers sur des poteaux; supposons que cet homme est intelligent, comme l'étaient certainement les peuples indigènes ou aborigènes de la Grèce; qu'il ait au moins inventé la hache, sinon la scie et la bisaigüe; la première idée qui lui viendra pour pouvoir aligner les poteaux (condition essentielle s'il prétend les réunir par une traverse), c'est de les équarrir, car on ne peut régler facilement sur une ligne droite des troncs d'arbres, lesquels présentent toujours quelque torsion. Cet homme intelligent (n'oublions pas ce point) a remarqué que les arbres, portés vers leurs extrémités, horizontalement, fléchissent sous leur propre poids, à plus forte raison s'ils sont chargés; il pose donc entre la tête de ses poteaux et la pièce horizontale, le poitrail ou la sablière, une pièce intermédiaire destinée à diminuer sa portée. Prendra-t-il pour remplir cet office un parallèlipipède de bois à base carrée,



tel que l'indique la figure 1, en A, c'est-à-dire un bloc de bois très-difficile à se procurer à cause de sa largeur plus forte que le diamètre

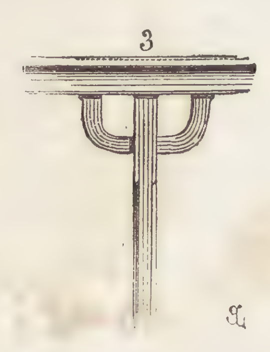
des poteaux, et très-difficile surtout à couper et dresser sans le secours de la scie? Non certes, d'autant moins que ce chapiteau, ce parallèlipipède à base carrée ne soulagera que bien peu la portée du poitrail. Il ne se donnera pas tant de peine pour obtenir un résultat insignifiant; mais il coupera un morceau de bois d'une certaine longueur, égal comme largeur au poteau, et, le posant entre la tête de celui-ci et le poitrail, il viendra réellement soulager la portée de ce poitrail au moyen de deux fortes saillies B, comme l'indique la figure 2. C'est là véritablement une con-



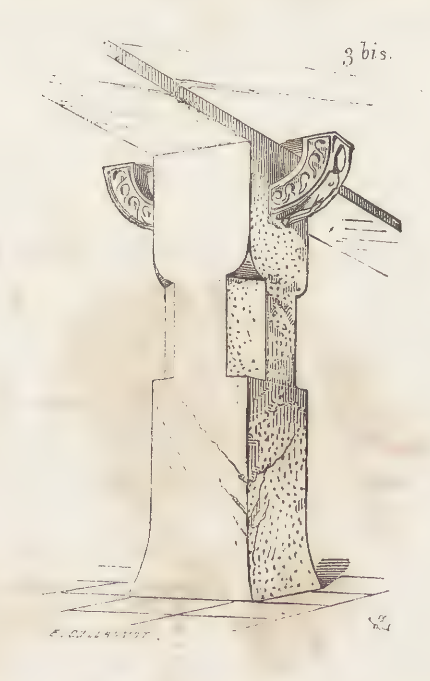
struction de bois, et c'est celle que nous voyons imitée en pierre dans les monuments de l'Inde, et même dans ceux récemment découverts à Ninive. Le poteau équarri offre quatre arêtes gênantes ; le constructeur primitif les abat et arrive à former un prisme à base octogone ; la forme cylindrique pour les points d'appui verticaux est la dernière que les charpentiers adoptent, car c'est celle qui demande la façon la plus longue, la charpenterie, pour être dressée, exigeant avant tout l'équarrissage du bois. Le dernier ouvrier charpentier nous le pourra dire, et nous devons reconnaître en passant qu'il est toujours prudent, lorsque l'on veut établir des théories sur des origines, de consulter les métiers dont les méthodes donnent perpétuellement les procédés primitifs.

L'architecture primitive des peuples du fond de l'Orient (source commune de tous les arts) nous fournit plus que toute autre, dans ses dispositions d'ensemble comme dans ses détails, des imitations en pierre de la structure de bois, à ce point que, dans des monuments taillés dans le roc, les architectes indiens ont été jusqu'à simuler dans les plafonds des solives et des madriers. Il est quantité de maisons chinoises qui possèdent par exemple des portiques en bois dont les sablières sont supportées par des poteaux accompagnés de liens faits avec des bois courbes, ainsi

que l'indique la figure 3 ; or, on voit dans les cryptes de Ganesa, à



Cuttack, dans l'Inde, des piliers de réserve qui ont cette forme, figure 3 *bis* [1]. D'autres piles, dans l'un des temples d'Ajunta, présentent



cette structure, figure 3 *ter.* Dans ces deux exemples les liens et le chapeau qui portent le poitrail, pris dans la masse du rocher, sont évidemment un souvenir d'assemblages et de pièces de bois. Le bloc à

[1] Voyez *The illustrated handbook of Architecture :* being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries; by J. Fergusson. London, 1855. T. Ier.

base carrée qui passe à l'octogone, puis, dans l'exemple 3 *ter*, au polygone à seize côtés, pour revenir près du sommet à l'octogone et au carré, rappelle bien plutôt les procédés propres à façonner et assembler

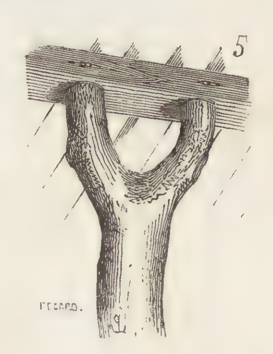


les bois que ceux employés pour tailler la pierre. Cela est évident pour tous ceux qui ont essayé de disposer un morceau de bois avec l'idée d'en faire un support résistant, bien assis, et allégé autant que la matière le permet.

Nous connaissons tous les chapiteaux des ruines de Persépolis; il en

est plusieurs entre autres qui affectent la forme indiquée ici, figure 4 ; or, dans la même contrée, en Assyrie, en Perse, encore aujourd'hui, on voit des cabanes de paysans dont les plafonds sont portés par des



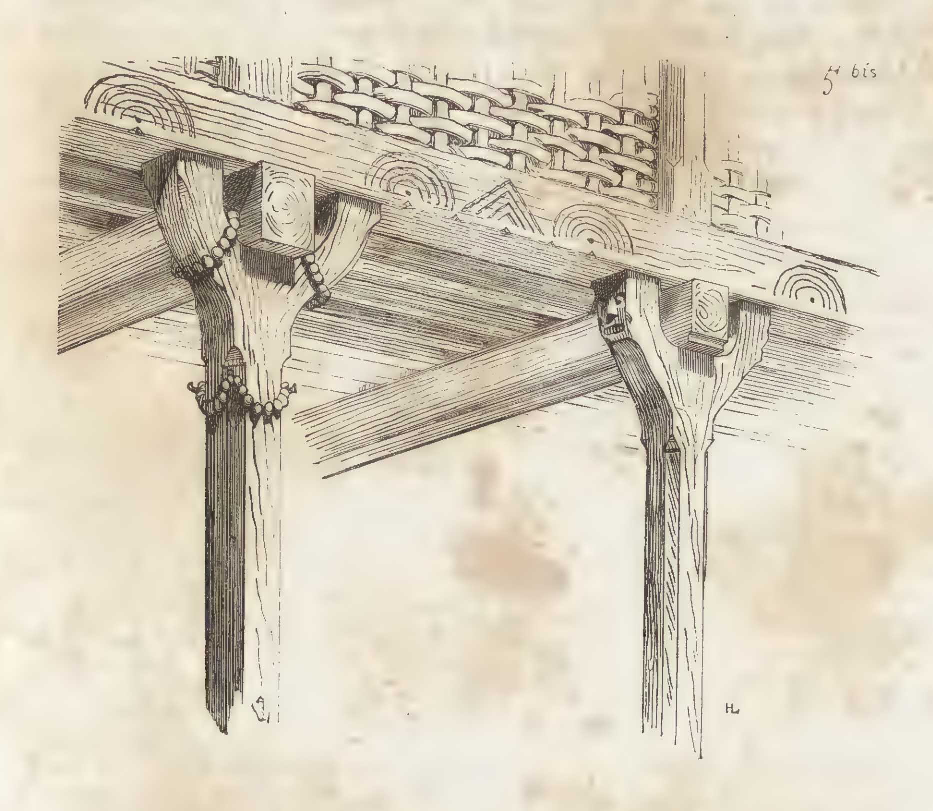


poteaux fourchus comme l'indique la figure 5, qui nous donnent, sans aucun doute, l'origine de cette forme des chapiteaux en pierre de Persépolis. Cette forme fourchue a un double avantage ; non-seulement elle soulage le poitrail ou la sablière de face, mais encore elle permet de placer entre les deux branches de la fourche une pièce de bois perpendiculaire à la face, une poutre destinée à supporter les solives du plancher qui se trouvent ainsi comprises dans la hauteur du poitrail de face. La figure 5 *bis* explique cette disposition primitive d'une construction de bois dans laquelle on a cherché à éviter les assemblages à tenons et mortaises adoptés lorsque les outils et tous les moyens de construction se furent perfectionnés. Ce sont là les bâtisses de bois qui durent être imitées en pierre par les peuples d'Asie. Ce qui nous reste de leurs monuments d'appareil ou taillés dans le roc le démontre de la manière la plus évidente. Mais ces méthodes n'ont aucun rapport avec le temple grec. Devons-nous chercher des exemples plus frappants s'il est possible? Observons ces tombeaux de l'Asie Mineure taillés à même le rocher, et dont chacun peut prendre une idée en feuilletant les gravures exécutées sur les dessins de M. Texier, ces hypogées dont les baies représentent à s'y méprendre des constructions de bois. Les édifices primitifs de l'Amérique centrale offrent aux yeux de l'observateur les mêmes particularités [1] ; car toutes les civilisations qui commencent procèdent de la même manière.

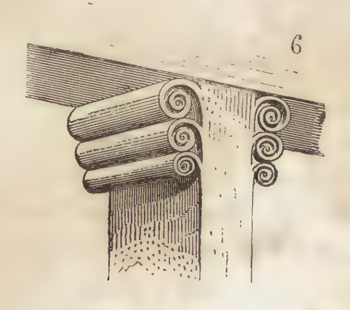
L'imitation de la construction de bois apparaît même dans les plus

[1] Entre autres ceux de Chunjuju, de Zayi.

menus détails de ces édifices primitifs d'Orient. Ainsi on voit fréquemment au sommet des piliers des rouleaux superposés présentant la déco-



ration reproduite dans la figure 6. N'est-il pas évident que ces rouleaux ne sont autre chose que les copeaux enlevés du poteau de bois par le



charpentier qui veut l'équarrir ? Les ornements représentent des chapelets de graines et quantité de ces gravures si faciles à faire sur du bois,

et dont tous les peuples primitifs, qui ont beaucoup de loisirs, sont si prodigues. Si des détails nous passons à l'examen des ensembles, nous voyons dans l'Inde certains édifices sacrés en pierre qui rappellent singulièrement la pyramide de bois décrite par Vitruve, c'est-à-dire un assemblage de troncs d'arbre ou de bambous posés horizontalement les uns sur les autres en retraite de la base au toit [1] ; d'autres qui rappellent assez la forme d'immenses paniers composés de claies faites de bambous, ornés de guirlandes de perles, de figurines, d'attaches, de bagues.

On construit encore dans l'Inde des maisons faites de claies de bambous posées verticalement, enduites de terre pétrie et couvertes d'autres claies portant une couverture en feuilles d'arbres, en chaume ou en jonc (figure 7). Dans la même contrée, de très-anciens édifices de pierre

7



reproduisent cette forme. Pour terminer cet aperçu général des constructions de bois, allons voir au Musée britannique ce sarcophage lycien qui reproduit en matière durable des monuments que l'on faisait certainement en bois dans cette contrée à une époque fort reculée. N'est-ce point là une énorme châsse de charpente dont les pièces, les assemblages, les enchevêtrures sont apparents, jusqu'aux brancards pour la porter. Examinons avec attention le dessin, Planche I, de ce curieux monument, taillé dans trois blocs de pierre : ne supposerait-on pas que c'est là une œuvre de charpenterie, composée de montants, de traverses, de soliveaux, de panneaux ? N'est-ce point un couvercle de bois posé sur un sarcophage taillé dans un bloc de marbre? Si ce tombeau n'est pas d'une époque très-reculée, comme la sculpture le doit faire supposer, il nous fait d'autant mieux voir que les populations d'Asie Mineure et de Grèce, quand elles voulaient imiter en pierre des constructions de bois, accusaient bien franchement ces constructions. Ici les modillons ou les

[1] Le temple de Barolli, la pagode de Kanaruc, etc.

mutules ne se retournent pas sur les faces comme dans le temple grec, les montants sont à section carrée et non cylindrique; les toits sont de véritables pignons formés de panneaux recevant les pannes, portant la couverture qui est courbe et non rectiligne, ce qui est conforme à toutes les données primitives des maisons en bois. Le faîtage lui-même figure deux planches sculptées sur les faces vues. Les soliveaux qui forment plancher intermédiaire viennent mordre la traverse longitudinale pour empêcher tout écartement; les soliveaux du plancher supérieur ont leurs extrémités pincées entre deux moises. Les pieds des quatre montants sont maintenus sur les deux brancards au moyen de clefs parfaitement indiquées. Ce monument nous révèle un fait fort curieux : d'abord c'est que dans l'origine, chez ces peuples, on plaçait les corps dans un sarcophage de pierre ou de marbre que l'on couvrait d'une châsse de bois; de plus, il nous démontre que le temple grec est une construction de pierre et non une imitation d'une construction de bois.

Remarquons en passant que si l'immense continent oriental de la Chine à la mer Caspienne, à la mer Noire et au golfe Persique, fournissait de tous temps, grâce à ses hautes montagnes, à la fertilité extraordinaire des vallées et à la grandeur des fleuves qui les arrosent, à ses marais et à son climat, une quantité considérable de bois de toute nature, il ne put jamais en être ainsi en Grèce. Je veux bien admettre que son sol, dépouillé aujourd'hui, a pu nourrir quelques forêts; mais qu'étaient ces bois comparativement à ceux qui poussent si rapidement sur le continent indien? La Grèce posséda-t-elle jamais ces bambous gigantesques, ces joncs si favorables à la construction? S'il y eut jamais des forêts de bois de construction sur le sol grec, elles durent promptement être détruites. Voyons donc le temple grec.

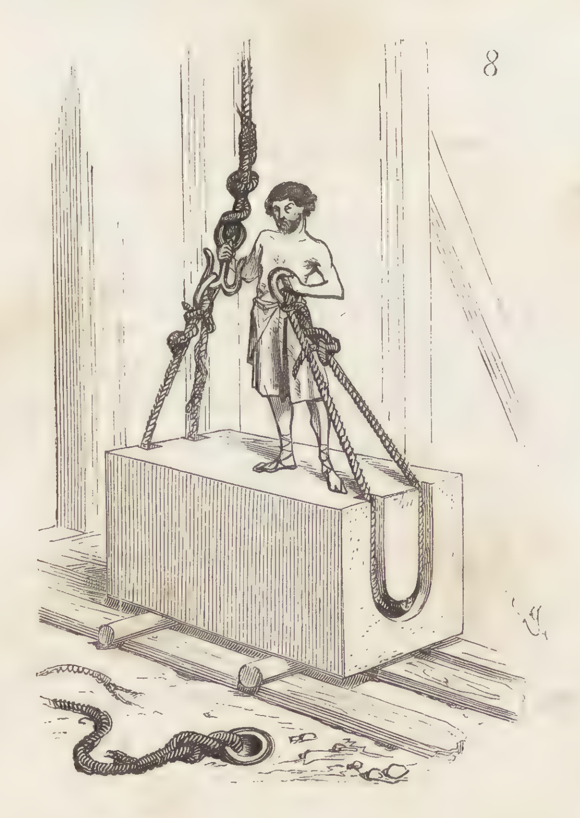
D'abord, quel est le programme? Il s'agit de bâtir une *cella*, une salle fermée, de l'entourer de portiques autant pour la protéger que pour se mettre à couvert. Rien n'est plus simple. Quatre murailles percées de portes; à l'entour, des points d'appui portant des plates-bandes, protégées elles-mêmes par une corniche saillante; sur le tout, des pentes pour faire écouler les eaux pluviales des deux côtés dépourvus d'entrées. La raison seule trace ce programme. Quels sont les moyens d'exécution?

L'architecte cherche une carrière voisine; il en trouvera, puisque la Grèce et la Sicile sont admirablement partagées en matériaux calcaires, et que les villes grecques sont généralement bâties sur des plateaux ou des penchants de collines, qu'elles possèdent une Acropole, c'est-à-dire un rocher escarpé naturellement, ou de main d'homme, autour duquel

on a groupé les habitations et les monuments. A proximité se trouvent des promontoires, des montagnes qui fournissent des matériaux abondants. La carrière trouvée, l'architecte ne possède pas les engins puissants que la mécanique nous a rendus familiers, il dispose seulement des bras de ses esclaves; il cherchera donc autant que possible à éviter les difficultés résultant du transport de blocs trop pesants. Cependant, les traditions, l'art qu'il connaît, celui qui vient de l'Egypte et d'Orient, exige précisément l'emploi de matériaux d'une dimension considérable; il n'admet que le point d'appui vertical et la plate-bande, il lui faut donc à la fois concilier les exigences de cet art et les moyens d'exécution mis à sa disposition. Voici comment il procède : les difficultés dont il est entouré ne le rebuteront pas, elles deviendront au contraire un des stimulants les plus énergiques pour son génie d'artiste; elles concourront à l'*art*. L'architecte grec pense avec raison que la cella de son temple peut être élevée en matériaux de petites dimensions; ce n'est qu'un mur ayant deux parements visibles, l'un à l'intérieur du temple, l'autre à l'extérieur. Deux parements, deux pierres; construire un mur d'une épaisseur ordinaire au moyen de matériaux ne formant pas toute son épaisseur, mais composé de carreaux parementés sur une de leurs faces, comme deux dalles épaisses juxtaposées, c'est mal raisonné pour un constructeur, c'est bien raisonné pour un logicien; or, le Grec est éminemment logicien : il fait donc façonner à la carrière des carreaux, c'est-à-dire des pierres n'ayant chacune qu'*un seul parement visible.* C'est avec ces carreaux qu'il élèvera sa cella. Cependant il reconnaît que ces deux parements forment deux murs déliaisonnés; de distance en distance, afin de les relier, il place des boutisses, c'est-à-dire des pierres longues formant parpaings. Il lui faut des points d'appui verticaux, des colonnes; il comprend que ces piles isolées, pour présenter une parfaite stabilité, doivent être composées de blocs aussi grands que possible. Les carrières et les moyens de transport dont il dispose ne lui permettent que rarement d'élever des piles monolythes. Dans la carrière, il choisit les bancs les plus épais, près d'un escarpement, là où commence le gisement calcaire; il trace sur le lit supérieur de ces bancs un cercle d'après le diamètre qu'il croit devoir donner à sa colonne; il fait creuser tout autour une fosse assez large pour que le tailleur de pierre s'y puisse tenir; il dégage ainsi en plein roc un cylindre. Arrivé au lit inférieur du banc, déblayant complétement l'excavation du côté de l'escarpement, il fait *faire quartier* à son cylindre, c'est-à-dire qu'il le couche sur le côté, puis le fait rouler comme un disque épais, en bas de l'escarpement. Là, il perce un trou carré au centre de chacune des surfaces circulaires du disque, il adapte

dans ces trous deux pivots; puis, au moyen d'un châssis et de câbles, il roule ainsi les tambours de colonnes jusqu'au temple. Ce sont les nécessités de l'exploitation qui lui font tout d'abord adopter pour les blocs les plus volumineux la forme cylindrique comme étant celle qui se prête le mieux au transport. Ce ne sont pas là des hypothèses, chacun peut voir près de Sélinunte en Sicile les carrières qui servaient aux habitants de cette colonie grecque. Ce lieu, désigné encore aujourd'hui sous le nom de *Cava di casa* (carrière à bâtir), nous montre toutes ces opérations successives. Des cylindres énormes, et qui n'ont pas moins de trois mètres cinquante centimètres de diamètre sur une hauteur de deux à trois mètres, sont encore engagés dans le banc calcaire, d'autres ont roulé jusqu'au bas de la pente par leur propre poids, d'autres enfin sont en route, les trous carrés sont creusés au centre des deux cercles des cylindres. La cruelle destruction de la populeuse Sélinunte par l'invasion carthaginoise a laissé ces blocs en route pour leur destination, et il n'est pas de ruine qui cause une plus vive émotion que les traces encore fraîches de ce travail humain qui semble arrêté d'hier. Cependant les colonnes du temple ne sont pas les seuls blocs qui doivent être d'un fort volume. Les plates-bandes qui porteront d'une colonne à l'autre, si le temple est d'une grande dimension, auront nécessairement un cube considérable. L'architecte grec procédera pour l'extraction de ces blocs comme il a procédé lorsqu'il s'est agi de bâtir les murs de la cella; il les composera de deux pierres longues juxtaposées, laissant un joint entre elles deux, l'une faisant parement à l'extérieur du portique, l'autre à l'intérieur. L'expérience vient bientôt lui démontrer que cette méthode présente un avantage indépendant de la plus grande facilité du transport des blocs. En effet, toutes les pierres calcaires, le marbre compris, sont sujettes à avoir des *fils*, c'est-à-dire des ruptures de banc, invisibles au moment de l'extraction, qui à la longue se déclarent sous la charge des constructions supérieures et occasionnent une brisure irrémédiable dans une plate-bande; or, deux plates-bandes juxtaposées ont deux chances en faveur de la résistance au lieu d'une, car si l'une des plates-bandes est défectueuse, l'autre, sa jumelle, peut résister et prévenir ainsi une chute immédiate. Aussi l'architecte grec emploie-t-il cette méthode sans exception lorsqu'il se sert de calcaires dont la résistance n'est pas très-considérable, tels que ceux de la Sicile. Tous les matériaux de son temple amenés à pied-d'œuvre, l'architecte les élèvera et les mettra en place au moyen de procédés très-ingénieux. Pour les tambours cylindriques des colonnes, il profitera du trou carré pratiqué au centre de l'un des lits, et, lui donnant une coupe en queue d'aronde, il se servira de la

louve, ou, recoupant sur le parement circulaire quelques centimètres, il laissera deux tenons qui lui serviront à arrêter le câble à l'aide duquel les morceaux de pierre seront montés sur le tas; car ces blocs étant posés à joints vifs, sans cales et sans mortier, ils arriveront à la place qui leur est destinée, suspendus, et une fois assis il ne sera plus possible de les déranger. Tous les moyens de suspension doivent donc être combinés de façon à laisser complétement libres les *lits de pose*. Les chapiteaux seront facilement élevés verticalement à l'aide des cornes du tailloir. Pour les morceaux de linteaux qui sont posés bout à bout, qui sont longs et peu épais, qui possèdent deux joints cachés par conséquent, un ou deux parements vus, un lit inférieur ou soffite, également vu, ils devront être attachés et hissés par les deux bouts; l'architecte préparera la suspension de ces blocs en creusant dans les deux joints verticaux de chaque bloc une rigole assez profonde pour y faire couler un câble en toute liberté ainsi que l'indique la figure 8. La pierre montée à sa place,



il retirera le câble de sa rainure. La pose des pierres à joints vifs est exécutée chez les Grecs avec une perfection rare. Les blocs, dans ce cas,

ne pouvaient être bardés sur des ponts d'échafaudages à différentes hauteurs et posés à la pince sur cales, comme on le fait de nos jours ; il fallait qu'ils arrivassent juste au-dessus de la place qui leur était destinée pour y être assis doucement et avec précision. Assis de travers sur leur lit, les engins n'eussent plus été assez puissants pour les en arracher, à cause de l'adhérence des deux surfaces horizontales exactement planes et jointives. On ne pouvait alors obtenir cette précision de pose qu'au moyen de grandes chèvres que l'on amenait et que l'on haubannait successivement au-dessus de chaque colonne, puis, celles-ci montées, au-dessus de chaque entre-colonnement, pour hisser les plates-bandes, triglyphes, métopes, corniches, etc. N'oublions pas à ce propos que les Grecs étaient un peuple de marins et que, comme tels, ils avaient dû de bonne heure posséder des engins de construction exécutés avec adresse, simplicité et perfection. Ces moyens matériels expliqués sommairement, examinons maintenant l'œuvre en elle-même ; voyons s'élever le temple grec. Le mur de la cella construit, les colonnes dressées, l'architecte observe que les blocs horizontaux, les plates-bandes qui doivent porter d'une colonne à l'autre, peuvent, à cause de leur longueur, se briser sous la charge ; sur le sommet des colonnes, il pose des blocs saillants, des chapiteaux.

Le tailloir du chapiteau dorique grec est carré ; deux de ses faces, par leur forte saillie, soulagent d'autant la portée de l'architrave ; mais les deux autres, celle extérieure et celle intérieure, ne portent rien. Si donc le chapiteau dorique grec était l'imitation d'un chapeau de bois, ces deux saillies intérieure et extérieure, débordant le nu du poitrail, n'auraient aucune raison d'être, ainsi que je l'ai démontré plus haut. Au contraire, ces saillies sont parfaitement justifiées par la construction de pierre. En effet, les blocs les plus considérables qui composent l'ordre dorique grec sont forcément les architraves, les plates-bandes portant d'une colonne à l'autre ; car si l'on peut élever les colonnes au moyen de tambours plus ou moins nombreux, il n'en est pas de même pour les architraves, qui doivent avoir en longueur la distance qui existe entre les axes des colonnes et en hauteur une épaisseur suffisante pour offrir une grande résistance. Mais nous venons de voir que ces blocs sont enlevés par leurs deux extrémités cachées et posées à joints vifs. Pour faire descendre exactement des blocs aussi pesants sur leurs lits de pose, c'est-à-dire sur le tailloir des chapiteaux, il était nécessaire que la manœuvre fût faite avec adresse, précision et sûreté, sous peine de faire dévier les colonnes de la verticale. Les saillies intérieure et extérieure du chapiteau étaient alors d'une grande utilité ; elles permettaient de déposer de longs plats-

bords en bois en dedans et en dehors, qui maintenaient la rangée de colonnes, les rendaient solidaires ; elles permettaient encore aux ouvriers poseurs de se tenir des deux côtés des plates-bandes, sans autre échafaudage, de guider les blocs et les asseoir doucement sur les chapiteaux sans qu'il pût y avoir d'erreur, puisque ces deux plats-bords laissaient juste entre eux la place de ces plates-bandes. Il faut observer que tous les constructeurs primitifs sont avares d'échafaudages ; ils n'aiment pas (et les Grecs moins que d'autres) faire des travaux inutiles en apparence, c'est-à-dire qui ne doivent point laisser de traces. Quelques temples grecs sont restés inachevés et sont parvenus jusqu'à nous à l'état d'épannelage, celui de Ségeste par exemple ; or on reconnaît (pour peu que l'on possède la pratique de notre art) que les matériaux composant ces monuments sont élevés par les moyens les plus simples comme suspension et pose, et que les constructeurs ont cherché, autant que possible, à se servir du monument lui-même comme d'un échafaud, en réservant des saillies pour placer des plats-bords longitudinaux et transversaux suivant le besoin. D'ailleurs, ces constructeurs se gardent bien de monter de gros blocs quand ils peuvent faire autrement. Au-dessus des plates-bandes ou architraves, on ne trouve plus que des pierres d'un assez faible volume, et il est évident même que l'architecture fait des concessions aux moyens d'exécution, afin d'éviter les difficultés et la trop grande dépense. La frise posée sur l'architrave n'est qu'une suite de petits blocs entre lesquels sont posées des dalles de champ avec un remplissage par derrière, quelquefois en plusieurs assises. La corniche est peu saillante et ne porte pas sur toute l'épaisseur de la frise, elle n'a que juste la queue nécessaire pour éviter la bascule (voir la Planche II). Mais le constructeur, avare de ses matériaux, supplée par son intelligence à ce que leur faiblesse pourrait présenter de défectueux ; il observe, par exemple, que l'eau pluviale, par une loi physique, suit la surface horizontale inférieure de la saillie donnée à la corniche ; il en fait un larmier, c'est-à-dire qu'il donne une inclinaison à cette surface inférieure afin que l'eau soit forcée de tomber dès qu'elle atteint son arête.

Voilà les perfectionnements dans lesquels le raisonnement seul de l'homme est intervenu. Il semblerait qu'il doit être satisfait. Point. L'art intervient à son tour : ce monument est élevé sous un ciel pur à travers lequel un soleil éclatant projette sa lumière pendant dix mois de l'année. L'artiste observe bientôt que les piles cylindriques de son temple paraissent plus grosses à leur sommet qu'à la base par suite d'une illusion d'optique ; sa raison s'en choque aussi bien que son œil ; de ces cylindres il en fait des cônes tronqués. Le besoin de stabilité lui avait déjà, peut-

être, imposé cette diminution des fûts. Il observe encore que les blocs intermédiaires, les chapiteaux portant la plate-bande, semblent écraser les colonnes de leur masse; il leur laisse leur forme carrée dans la partie supérieure, là où elle satisfait à un besoin de solidité, et les taille par-dessous de manière à passer du fût de la colonne au tailloir carré par une courbe. L'artiste cependant n'est pas encore satisfait, les colonnes paraissent plates en face de la lumière, molles et indécises dans l'ombre; il recoupe longitudinalement dans la hauteur de leur fût des pans droits, puis bientôt il creuse ces pans et forme ainsi des cannelures assez profondes pour accrocher la lumière oblique sur les arêtes, pas assez pour que ces arêtes puissent offrir un obstacle et blesser les gens qui passent le long des colonnes. La lumière du soleil, en répétant ainsi sur chacun de ces fûts une série de lumières et d'ombres longitudinales, leur rend l'importance qu'ils perdaient lorsqu'ils n'étaient que coniques. Son sentiment lui indique d'ailleurs que pour faire comprendre à l'œil la valeur que doit prendre une forme, il faut répéter les lignes principales de cette forme, comme le sentiment du musicien lui indique que pour faire comprendre une phrase principale il faut qu'elle revienne plusieurs fois dans son chant : or, la ligne verticale de la colonne prend d'autant plus d'importance que cette ligne se reproduit sur sa surface. Cependant l'artiste sait qu'il suffit de se faire comprendre, mais qu'il doit éviter de fatiguer les sens par une insistance exagérée; il ne creuse sur les fûts de ses colonnes que le nombre de cannelures nécessaire pour produire l'effet qu'il veut obtenir. Les colonnes, leurs chapiteaux et les plates-bandes posés, l'architecte, ainsi que je viens de le dire, n'a plus que faire d'employer de grands matériaux; il peut sur l'architrave de son temple placer des carreaux de pierre de dimension médiocre, il n'y manque pas. D'abord, au-dessus de chaque joint de cette architrave couronnée par un filet et au milieu de chaque entre-colonnement, il place des blocs isolés entre eux afin de peser le moins possible sur l'architrave. Mais il est Grec : il veut que sa combinaison judicieuse soit évidente, comprise de tous; alors sur la face extérieure de chacune de ces pierres posées entre l'architrave et la corniche, qui forment comme autant de petits piliers isolés, il taille un triglyphe, c'est-à-dire qu'il creuse sur leur face vue des canaux verticaux qui, d'après son sentiment, indiquent une pièce qui *porte charge*, et son sentiment est d'autant plus vrai, son raisonnement juste, qu'il a procédé de la même manière lorsqu'il s'est agi d'indiquer la fonction de support vertical de la colonne. Le triglyphe est encore un support vertical, et il l'indique nettement.

L'architecte grec possède les qualités ou les faiblesses du raisonneur;

il tient à démontrer aux yeux de tous que les divers membres de son monument ont une fonction utile, nécessaire ; il ne veut pas qu'on puisse l'accuser d'avoir sacrifié au caprice ; il ne lui suffit pas que son monument soit solide, il prétend le faire paraître tel ; mais s'il ne cache jamais les procédés qu'il emploie, son instinct d'artiste le porte à revêtir chaque membre de son monument d'une forme admirablement choisie quant à la place qu'elle occupe ; quant à l'effet qu'elle doit produire, son goût lui interdit cette insistance pédantesque qui fatigue le public et le dégoûte de la raison par l'abus ou l'excès du raisonnement.

Afin de boucher les vides qui restent entre les triglyphes, l'architrave et la corniche, dans cet espace il incruste des dalles debout en retraite, et, auparavant, il a demandé à son frère le statuaire de sculpter des bas-reliefs sur ces pierres encadrées entre les triglyphes, l'architrave et la corniche. La Planche II indique l'ensemble de cette construction si vraie et qui n'est point, il me semble, la tradition éloignée d'une combinaison de charpenterie comme on l'a prétendu, mais bien une construction de pierre. Les colonnes, par leur forme cylindro-conique, les chapiteaux à tailloirs carrés, l'entablement avec ses triglyphes, ses métopes incrustées, sa corniche à larmier incliné, la manière dont tous ces membres se superposent indiquent partout la pierre extraite, taillée, hissée, apparente en raison de sa nature et de la fonction qu'elle remplit. Le bois joue un rôle dans le temple grec, mais complétement secondaire, complétement distinct de la construction de pierre. Les Grecs étaient des gens trop sensés pour avoir jamais posé sur l'architrave ou les poitraux (admettant que les architraves aient été primitivement des poitraux de bois) des solives dont l'équarrissage eût été donné par le triglyphe pour couvrir quoi? un portique de deux ou trois mètres.

D'ailleurs les faits viennent tous sans exception démentir cette origine. Les solives du plafond en bois du portique, ou les linteaux et dalles de marbre destinées à le couvrir et qui forment plafond, ne sont point posées sur l'architrave, mais bien sur la frise, c'est-à-dire au-dessus des triglyphes ; l'espace qui leur est réservé, la saillie qui les portait, existent encore dans tous les temples. Cet espace n'indique que des bois d'un équarrissage proportionné à leur portée, c'est-à-dire de 15 à 25 centimètres, ou un repos juste nécessaire pour poser les dalles horizontales de marbre, lorsque cette matière remplace la charpente. Il en est des triglyphes, que l'on a pris pour des bouts de solives, comme du larmier des corniches dont on a fait le bout des chevrons. Cela peut à la rigueur passer pour probable sur les deux côtés latéraux des temples ; mais sur les faces, au-dessous des frontons, qu'auraient signifié des bouts de

chevrons? Nous tenons les artistes grecs pour des hommes de trop de jugement pour admettre qu'ils eussent jamais fait un contre-sens aussi grossier. Si le larmier eût indiqué la saillie des chevrons débordant la frise, ils n'eussent pas mis de larmier à la base du fronton. Ils eussent indiqué, sous les saillies de la corniche de ce fronton, les pannes, puisqu'ils indiquaient si bien, croit-on, dans leur construction de pierre, toutes les pièces de charpente sans en omettre une seule. La Planche Ire, reproduisant un tombeau de Lycie, qui est bien une imitation d'une construction de bois, ne présente pas de pareils non-sens; les pannes sont marquées sur les pignons, et les soliveaux du plancher portant le comble ne se retournent pas sur les faces de ces pignons, ils n'existent que sur les faces latérales.

Les temples grecs sont des monuments de pierre où le système de la plate-bande est développé suivant la raison et suivant le goût : pourquoi ne pas les prendre simplement pour ce qu'ils sont et vouloir que des Grecs qui ont inventé la logique, des gens doués d'un sentiment délicat, se soient amusés à simuler en pierre une construction de bois, ce qui est en principe une énormité? Que de pareilles imitations aient eu lieu chez les Indiens, qu'elles aient eu une influence chez les Assyriens et les peuples de l'Asie Mineure, cela peut être; mais chez les Grecs occidentaux! En vérité, c'est méconnaître leur génie que de le supposer.

C'est par ces interprétations des origines de l'architecture antique et du moyen âge, plus ingénieuses que réfléchies, que l'on arrive à fausser la direction des études dans les arts, et, par suite, l'esprit des artistes. Il est utile, nous le croyons, d'en venir à expliquer les monuments pour ce qu'ils sont et non pour ce que l'on voudrait qu'ils fussent. Il en est du temple grec en pierre copié sur une cabane de bois, comme de nos églises gothiques copiées sur les forêts des Gaules et de la Germanie. Ce sont des romans bons pour amuser les rêveurs, très-mauvais ou inutiles lorsqu'il s'agit d'indiquer les origines d'un art à des hommes destinés à devenir des praticiens.

Les triglyphes tiennent lieu, au-dessus des architraves, de claires-voies. Ce sont des dés de pierre soulageant, comme nous l'avons dit, par leur isolement et le vide laissé entre eux, l'architrave. Il paraîtrait qu'originairement même, les intervalles entre les triglyphes restaient souvent vides.

Dans la tragédie d'*Iphigénie en Tauride*, Oreste et Pylade veulent entrer dans le temple de Diane pour enlever la statue de la déesse. Pylade propose de s'introduire dans la cella en passant par les ouvertures laissées entre les triglyphes. « Vois, dit-il à Oreste, dans l'espace

« des triglyphes, où il y a un vide à passer le corps[1]. » Cette traduction, mot à mot, du texte grec, ne dit pas : entre les triglyphes; mais ce ne sont pas des architectes qui parlent, et, dans le langage du monde, on pouvait dire dans les triglyphes ou dans l'espace des triglyphes, comme on dirait aujourd'hui dans les balustres, pour dire entre les balustres d'une balustrade. Ce passage d'Euripide a pour nous un double intérêt : il ne peut être question ici des intervalles laissés entre les triglyphes posés sur les colonnes, car les deux héros n'auraient pu par cette voie que s'introduire dans le portique ouvert, et il était plus simple de passer entre les colonnes que par les trous laissés entre les triglyphes; mais ce texte doit indiquer les triglyphes posés sur le mur de la cella, ce qui, du reste, se présente fréquemment. Ces vides laissés entre les triglyphes posés au sommet du mur de la cella n'auraient-ils point été destinés à permettre au jour et à l'air de pénétrer dans l'enceinte intérieure? Cette hypothèse ferait supposer que la cella était complétement couverte.

Revenons à la structure du temple grec. L'architecte grec admet la symétrie : c'est un instinct de l'esprit humain; mais il n'admet pas que cet instinct doive l'emporter sur la raison. En bâtissant son temple, il a d'abord commencé par faire de la cella, de l'enceinte réservée à la divinité, une construction indépendante, une clôture de pierre assez mince d'ailleurs, autour de laquelle il a planté les colonnes de son portique, en laissant entre cette enceinte et les colonnes une circulation large, relativement à la dimension de la cella. Il s'inquiète peu de faire correspondre les axes des piliers d'angles de la cella, des *antes*, avec les axes des colonnes du portique. Il a reconnu qu'en exécution ces rapports d'axes ne peuvent être compris. Sa seule préoccupation est de faire que les dispositions soient telles que le plafond en bois du portique puisse reposer sur le mur de la cella et sur les frises intérieures du portique. C'est là son seul guide. Sa raison le porte à s'affranchir plus nettement encore de ce qu'on appelle les lois de la symétrie; les angles de son portique le préoccupent : il voit sur ces points des colonnes isolées qui doivent porter une charge plus lourde que les autres, il se défie de la force des architraves; il prévoit que si une des plates-bandes portant sur cet angle vient à se briser, elle chassera, par suite de sa rupture, la colonne angulaire en dehors. La raison lui indique qu'il est prudent de donner aux entre-colonnements qui séparent la colonne d'angle de ses deux voisines une largeur moindre qu'aux autres entre-colonnements du portique, d'augmenter le diamètre de cette colonne angulaire,

[1] *Iphigénie en Tauride*, vers 114.

et ce que sa raison lui indique, il le suit, en dépit des lois de la symétrie. Cette différence entre les axes des colonnes lui permet de placer un triglyphe à l'angle de la frise (ce qui est également conforme à la raison, puisque le triglyphe est un point d'appui, et que si un point d'appui est nécessaire, c'est surtout à l'angle d'une construction), sans pour cela augmenter d'une manière sensible les intervalles entre les trois derniers triglyphes. Ces difficultés d'ensemble résolues, l'architecte en vient aux observations de détail; il a remarqué que, quand il pleut, l'eau bave sur la face verticale de la corniche extérieure, et que, réunie à la poussière, elle y laisse des taches brunes qui obscurcissent le couronnement de son édifice, dont il voudrait voir la saillie extrême se détacher brillante sur l'azur du ciel. Il pose sur cette corniche un canal en marbre ou en terre cuite, il le munit de gargouilles saillantes de distance en distance, et parvient ainsi à éloigner les eaux de la face de la corniche; mais ce canal lui-même, exposé à la pluie, se tache facilement; il le couvre de sculptures ou de peintures pour dissimuler ce défaut. — Plus l'homme né artiste observe, plus il voit le champ des observations s'ouvrir devant lui. Or l'observation de l'artiste et celle du savant sont différentes dans leurs résultats. Le savant observe pour comparer, tirer des conséquences, *savoir* en un mot. L'artiste observe, mais il ne s'arrête pas aux conséquences; celles-ci le conduisent à augmenter, modifier ou détruire les effets produits par les lois physiques, à lutter avec elles ou contre elles. L'artiste observe qu'un cylindre éclairé par une lumière éclatante ne possède qu'un clair et une ombre; il modifie cet effet en rappelant le clair dans l'ombre au moyen des cannelures; il force ainsi la lumière naturelle à modeler sa colonne. Il observe que le large tailloir de son chapiteau porte, pendant la plus grande partie du jour, une ombre étendue sur le sommet de la colonne, et que cette ombre, rendue très-transparente par le reflet direct de la lumière sur le sol, est tellement lumineuse, qu'on ne distingue plus la jonction du chapiteau avec la colonne; que cet effet est mou, indécis, qu'il ôte à ce membre de l'architecture la solidité qu'il doit conserver en apparence au-dessus des lignes verticales des clairs et des ombres produites par les cannelures; alors il creuse à la jonction des chapiteaux avec la colonne plusieurs lignes profondes; pour augmenter encore l'effet vigoureux de ces traits, il les peint d'un ton sombre, et il détruit ainsi un effet d'ombre qui choque ses sens d'artiste. Il observe que les reflets dans les ombres produites par une vive lumière sont eux-mêmes lumineux. Il a remarqué que l'ombre sous le tailloir dont les faces arrêtent brusquement la lumière est dure, que la transition est violente, que le sommet de la colonne est perdu pour

l'œil et que l'architrave semble poser, non sur une forme solide, mais sur un vide ; cependant il faut qu'il conserve au chapiteau une saillie prononcée, sa raison de constructeur le demande : que fait-il ? Il cherche et trouve cette forme, si profondément raisonnée et si finement rendue, du tore circulaire portant le tailloir ; ce tore, il le recourbe brusquement à sa jonction avec le tailloir, de manière qu'aux points de la tangente, l'extrémité recourbée du tore accroche une vive lumière, qui, en rappelant celle du tailloir, se perd par une demi-teinte dégradée vers la gorge. Il arrive à fondre ainsi la trop vive lumière du tailloir avec l'ombre trop entière qu'il projette ; puis, non content de ce premier résultat, il donne à sa courbe une forme inclinée presque conique jusqu'à la gorge, afin que cette surface reçoive, autant que possible, les reflets du sol ou des murailles voisines éclairées par le soleil. Ainsi, au moyen d'une observation fine de la lumière, des ombres et des reflets, il se sert avec une adresse incomparable de ces effets naturels pour satisfaire les besoins de son œil et pour conserver, même en apparence, les formes que sa raison lui a fait adopter comme les meilleures et les plus solides.

Les ordres doriques grecs sont entre les mains de tous ceux qui s'occupent d'architecture, et chacun pourra facilement vérifier l'exactitude des observations de l'artiste grec. Quant à l'adoption des formes de l'architecture grecque à l'extérieur, le soleil est évidemment le principe, le générateur. L'artiste grec s'aperçoit qu'à une certaine distance les colonnes de son temple, quoique cannelées, lorsqu'elles sont éclairées perpendiculairement au mur de la cella, ne se détachent pas sur ce mur ; que leurs clairs se confondent avec la lumière qui frappe la cella, et que les ombres projetées par ces colonnes sur le mur vertical placé derrière elles dérangent complétement, en apparence, la distribution des vides et des pleins, c'est-à-dire des colonnes et des entre-colonnements. Alors l'architecte appelle le peintre à son aide ; il lui fait coucher sur ce mur postérieur un ton vigoureux qui absorbe la lumière, un brun, un rouge, et pour ne pas être en contradiction, même en apparence, avec la structure de son édifice, il a le soin de faire tracer des lignes fines, horizontales et claires sur ce mur, de distance en distance ; lignes qui rappellent à l'œil que ce mur est construit en assises horizontales et qui, vues entre les colonnes, dont toutes les lignes lumineuses sont verticales, distinguent bien nettement la construction postérieure des points d'appui antérieurs. Cette application de la peinture à l'extérieur des monuments était si nécessaire dans un pays où l'air est d'une merveilleuse transparence, qu'aujourd'hui, par exemple, si nous regardons à une certaine distance le temple de Thésée d'Athènes dépouillé de ses peintures, éclairé par le

soleil, il nous sera impossible de distinguer les clairs des colonnes des clairs répandus sur le mur de la cella; ces lumières, à des plans différents, se confondent et paraissent projetés sur une même surface.

Si nous prenons un à un tous les membres d'un temple grec, si nous les étudions en eux-mêmes et dans leurs rapports directs avec l'ensemble, nous trouverons toujours l'influence de ces observations judicieuses, délicates, qui font reconnaître la présence de l'art, ce sentiment exquis qui soumet toutes les formes à la raison, non point à la raison sèche et pédante du géomètre, mais à la raison dirigée par les sens et par l'observation des lois naturelles.

Cet aperçu très-succinct des façons de procéder des artistes grecs nous fait assez voir que si le Parthénon est à sa place à Athènes, il n'est qu'une œuvre ridicule à Édimbourg, où le soleil ne se débarrasse des brouillards que pendant quelques jours de l'année; il nous prouve assez, nous le croyons, que si le ciel avait doué les habitants d'Édimbourg de sens aussi parfaits que ceux dont les Grecs étaient pourvus, ils auraient procédé tout autrement dans ce climat qu'ils procédèrent sur les bords de la mer de l'Archipel et de la Méditerranée. L'ART ne consiste donc pas dans telle ou telle forme, mais dans un principe, dans une méthode logique. Donc, il n'y a aucune raison de soutenir qu'une forme de l'art soit l'Art, et qu'en dehors de cette forme il n'y a que la barbarie; donc, l'art des Iroquois ou des Français du moyen âge pourrait ne pas être barbare. Ce qu'il s'agit de savoir, ce n'est pas si un Iroquois ou un Français se sont plus ou moins rapprochés de la forme de l'art des Grecs, mais s'ils ont procédé de la même manière, et étant dans un autre climat, ayant d'autres besoins et d'autres mœurs, s'ils n'ont pas dû, par cela même qu'ils procédaient comme les Grecs, s'éloigner autant des formes adoptées par ceux-ci, que leur climat, leurs besoins et leurs mœurs étaient différents du climat, des besoins et des mœurs des Grecs. Mais personne ne songe aujourd'hui sérieusement à recommander l'*imitation* des formes de l'art grec en fait d'architecture; est-ce à dire que l'étude de ces formes soit inutile? Non, certes; elle est indispensable pour un architecte, elle est indispensable à la condition que cette étude ne s'arrêtera pas à ces formes, mais qu'elle ira chercher le principe, qui est le principe de tous les arts. C'est être barbare que de reproduire à Paris ou à Londres un temple grec, car l'imitation transplantée de ce monument indique l'ignorance du principe qui l'a fait élever, et l'ignorance est la barbarie. C'est être barbare que de ne pas étudier avec une attention profonde, un soin minutieux, l'art grec, car l'art grec est celui qui a le mieux soumis la forme aux principes admis chez ce peuple,

principe qu'il n'avait pas inventé, mais qu'il a compris et suivi sans écarts. C'est être barbare de ne pas reconnaître dans des modes d'art étrangers au mode grec les principes vrais qui s'y trouvent.

Ce qui précède a pu faire comprendre déjà comment, dans les détails de la structure de leurs monuments, les Grecs soumettent la symétrie aux dispositions indiquées par leur raisonnement, quand ces dispositions ne peuvent se concilier avec elle. Mais ce n'est pas seulement dans les détails de leur architecture que nous devons observer ce fait, c'est aussi dans l'ensemble de leurs dispositions architectoniques. L'Erechtheïum de l'Acropole d'Athènes en est un exemple bien frappant. C'est, comme chacun sait, un groupe de trois temples ou salles dont deux se commandent, avec trois portiques à des niveaux différents; deux sont d'ordre ionique, et l'un des trois se compose de cariatides, portant l'entablement. On ne saurait trouver, même dans l'architecture gothique qui passe pour être si peu soumise aux lois de la symétrie, un monument d'une apparence plus capricieuse ou plus pittoresque, pour me servir d'une expression moderne. Plusieurs causes motivaient ces irrégularités : le sol ne pouvait être touché, puisque le monument était destiné à couvrir la source que Neptune fit sortir de terre d'un coup de son trident, et l'olivier que Minerve fit éclore. C'était un lieu sacré, situé à l'extrémité septentrionale du plateau sur lequel est établi l'Acropole et sur un point où le rocher commence à s'incliner vers le nord avant de former un escarpement abrupt. L'architecte de l'Erechtheïum dut respecter les niveaux naturels du rocher, mais il trouva piquant de profiter de l'irrégularité du sol, de se poser un problème neuf, original, de faire voir que l'on peut élever un monument d'un aspect agréable, tout en s'éloignant des règles banales de la symétrie ; il semble même qu'il s'est complu à rechercher les difficultés, à les vaincre hardiment, non point en dissimulant les irrégularités de son plan et de ses élévations, mais au contraire en accusant ces irrégularités par une grande variété dans l'ordonnance. Ce petit monument grec passe à juste titre pour un chef-d'œuvre; mais quel est l'architecte aujourd'hui qui oserait s'affranchir aussi complétement des règles de la symétrie, même en rachetant ce défaut, si c'en est un, par la grâce exquise des détails et la beauté de l'exécution. Cette audace pouvait et devait être permise à Athènes parce que l'artiste savait qu'il était au milieu d'un peuple assez artiste lui-même pour comprendre les motifs d'une pareille hardiesse, car si toute *idée neuve* était discutée à Athènes, celui qui n'avait agi que d'après sa raison et les inspirations de son goût était certain de pouvoir défendre et faire triompher sa cause. L'Erechtheïum est terminé, les échafauds qui

l'enveloppent démolis ; il me semble que je vois quelque critique athénien (et ils ne manquaient pas au milieu de cette population raisonneuse, impressionnable, disposée à l'épigramme et à la moquerie), sortant de la foule des curieux, dire à l'architecte : « Pourquoi ces emmarchements, « ces trois monuments accolés qui semblent avoir été réunis là par le « hasard ? Que signifie ce portique inférieur qui vient faire pénétrer son « entablement dans les antes de la cella ? Je vois trois frontispices, l'un « placé en avant de la cella, l'autre plus bas, jeté de côté et formant « une saillie, un angle rentrant vers l'autre extrémité du bâtiment prin- « cipal, comme si ce second portique était trop large pour la place qu'il « occupe. Je me détourne et je trouve un autre portique, petit, bas, « dont la corniche est portée par des cariatides, et ce portique est lui- « même bâti, non sur un axe, mais à l'angle de la cella. Quelle confu- « sion ! Celui qui voit l'édifice sous un de ses aspects pourra-t-il jamais « deviner les autres ? D'un côté, une grande porte donne entrée dans « une salle étroite, et de l'autre, c'est une petite porte à un niveau plus « élevé qui s'ouvre dans cette même salle. Les deniers de la république « sont-ils réservés à exécuter des œuvres que ne justifie ni le goût, ni la « raison ? » — A ce discours l'architecte athénien aurait répondu : « Celui « qui vient de parler si légèrement, Athéniens, est probablement un « étranger, puisqu'il est nécessaire de lui expliquer les principes d'un art « dans l'exercice duquel vous dépassez les autres peuples. Il n'a certai- « nement pas pris la peine de regarder autour de lui, de faire quelques « pas, soit dans l'Acropole, soit dans la ville, avant de porter un juge- « ment sur un édifice dont il ne connaît ni la destination sacrée, ni la « place. Pour lui, sinon pour vous, je donnerai les raisons qui m'ont « guidé, afin qu'il sache qu'un architecte athénien, soigneux de sa « réputation, mais plus encore de la gloire d'Athènes, ne fait rien sans « avoir mûrement réfléchi sur les dispositions et les apparences qu'il « doit donner aux monuments dont la construction lui est confiée. On m'a « demandé, vous le savez, trois temples, ou plutôt deux temples réunis : « l'un consacré à Neptune Erechthée, l'autre à Minerve, et un édicule « consacré à Pandrose ; ce n'est pas ici le lieu propre à parler des choses « sacrées. Vous savez si je pouvais me permettre de toucher au sol « vénéré que je devais protéger ; les deux sanctuaires consacrés à Nep- « tune et à Minerve sont sous un même toit, vous les voyez ici, bien que « leur sol soit à des niveaux différents, la source de Neptune étant située « au-dessus de l'olivier de Minerve. Mais regardez, Athéniens, la « partie de l'Acropole où nous sommes ; observez que nous touchons « presque aux remparts du côté du septentrion, et que le sol s'abaisse sur

« ce point; qu'à cinquante pas d'ici s'élève, au midi, le grand temple de « Minerve. Du côté de l'orient, j'ai dressé, devant la cella consacrée à « Neptune, un portique de plein-pied avec le temple, et qui forme, avec « lui, un ensemble complet. Mais, au nord, qu'avais-je besoin d'élever « mon portique, qui sert d'entrée au sanctuaire de Minerve, à la hauteur « de celui de Neptune? Il me fallait de ce côté offrir un large abri ouvert « à cette exposition si favorable dans un lieu dévoré par l'ardeur du « soleil, et le disposer de manière à laisser un espace assez large aux « défenseurs des remparts. J'ai donc pris, comme axe de ce portique, la « porte du vestibule du sanctuaire de Minerve. Afin de garantir ce por-« tique des vents du sud et de l'abriter, j'ai prolongé, ainsi que vous le « voyez, le mur de la cella. On me reproche d'avoir abaissé ce portique « septentrional, de n'avoir pas établi sa corniche au niveau de la cor-« niche des deux sanctuaires; mais ne voyez-vous pas qu'ainsi j'ai laissé « dominer le monument principal, le lieu sacré; que voulant donner une « grande profondeur et largeur à ce portique, par les raisons indiquées « ci-dessus, si j'eusse élevé son entablement au niveau de celui de la « cella, l'accessoire eût écrasé le principal, et que pour vous, Athéniens « qui demeurez au bas de la ville, du côté du temple de Thésée, la vue « des sanctuaires de Neptune et de Minerve eût été masquée par cet « accessoire, à cause des effets de la perspective; ne voyez-vous pas, « d'ailleurs, que j'ai pu ainsi donner une proportion convenable à ce « portique et faire passer le faîte de son toit sous la corniche de la cella, « ce qui est nécessaire pour l'écoulement certain des eaux? Maintenant, « passez du côté du midi, où le roc s'élève; devais-je faire pour Pan-« drose un édicule qui eût pu rivaliser d'importance avec les portiques « de Minerve et de Neptune? Ne devais-je pas indiquer aux étrangers « les deux entrées principales de mon édifice qui réunit trois temples? « N'était-il pas convenable de donner à ce troisième portique une dis-« position moins monumentale, d'en faire comme une annexe? Mais « bien plus, regardez les colonnes immenses du grand temple de « Minerve qui sont là devant nous. Quel ordre n'eût pas paru mesquin « en face de ce portique majestueux du Parthénon? En plaçant une « corniche sur des cariatides, j'évitais ainsi toute comparaison, tout « rapprochement qui eût pu faire croire que vous, Athéniens, vous ne « pouvez aujourd'hui que répéter en petit ce qu'on a fait avant nous. « Eussé-je adopté encore, pour ce portique, l'ordre ionique, que la finesse « de l'exécution et la grâce des détails n'eussent pu rivaliser avec la gran-« deur majestueuse de l'ordre du temple de Minerve. Il est un principe de « notre art que vous comprenez comme moi, c'est que l'on doit toujours

« éviter, surtout dans les choses sacrées, de paraître avare ou parcimo-
« nieux. Il ne faut pas que celui qui arrive à Athènes, et découvrant de
« loin l'Acropole, voyant l'un près de l'autre deux temples dont l'un est
« immense et imposant, l'autre exigu, mais de formes à peu près sem-
« blables, puisse dire :—Quel est le temple de ce grand dieu et quel
« est à côté le temple de ce petit dieu? Vous le voyez, Athéniens, en
« cherchant à élever ici des sanctuaires dignes des divinités, j'ai, par des
« dispositions exceptionnelles, étranges même, si vous voulez, mais sage-
« ment raisonnées, éloigné ces rapprochements funestes au respect que
« nous devons aux dieux. Peut-être aurais-je obtenu les louanges de
« celui qui critique mon ouvrage, si, sacrifiant moins à l'aspect général
« de l'Acropole, j'eusse élevé un temple divisé à l'intérieur, mais rappe-
« lant à l'extérieur des formes consacrées, telles que celles du temple de
« Thésée par exemple ; mais, je vous le demande, quelle figure eût fait
« ici ce diminutif du Parthénon, eût-il été d'une ordonnance plus élé-
« gante et plus riche? Au contraire, en appliquant un ordre délicat au
« monument irrégulier que je viens de terminer, en le couvrant de
« sculptures fines, j'ai ainsi fait oublier cette irrégularité, car j'occupe
« les yeux attirés par l'examen des détails. Voyez d'ailleurs comme la
« lumière du soleil se joue parmi ces ressauts. Voyez comme le portique
« des cariatides, éclairé par les rayons du soleil qui le frapperont tout
« le jour, est un sûr abri, à cause même de son peu de hauteur ; si vous
« regardez ces statues qui semblent, à une certaine distance, n'avoir que
« les dimensions naturelles, et que, vous retournant, vous aperceviez
« le portique du temple de Minerve, plongé dans l'ombre, établirez-
« vous une comparaison? Après avoir admiré la grandeur majestueuse
« de ce portique, vos yeux ne reviendront-ils pas se reposer avec plaisir
« sur cet abri du Pandrosium. » Ainsi eût peut-être parlé l'architecte de l'Erechtheïum, et les Athéniens lui eussent certainement donné raison.

Une des qualités essentielles des arts chez les Grecs, c'est la clarté, c'est-à-dire, en ne parlant que de l'architecture, l'expression nette de l'usage, des besoins et des moyens d'exécution. La clarté, cette qualité compagne inséparable du goût, nous la trouvons répandue, non-seulement dans la structure des édifices grecs, toujours simple, facile à comprendre, sans équivoques ni mensonges, mais encore dans les détails et la sculpture ou la peinture monumentales qui semblent prêter leur concours à l'architecture, pour en faire mieux saisir les formes et non les dissimuler. Jamais, dans les édifices grecs, la sculpture ne vient altérer un profil ou un contour; elle ne s'y attache que comme une broderie

légère dont la faible saillie ne peut détruire le galbe ; quelquefois même elle n'est qu'une gravure rehaussée par la peinture. Dans ce climat, la limpidité de l'air et l'éclat de la lumière du soleil permettent de distinguer les moindres détails à une grande distance. La sculpture monumentale est d'autant moins saillante qu'elle s'étale sur des surfaces exposées directement à cette lumière. Si les bas-reliefs posés dans les métopes et les statues placées dans les tympans des frontons ont une forte saillie, c'est que ces sculptures sont toujours enveloppées dans l'ombre du larmier de la corniche, lorsque le soleil est élevé au-dessus de l'horizon, et qu'ainsi elles ne sont éclairées que par des reflets ; si le soleil s'abaisse, les bas-reliefs éclairés presque horizontalement ne projettent que des ombres minces, et, dans ce cas, leur forte saillie ne peut détruire les lignes principales de l'architecture.

Examinons les édifices grecs recueillis et dessinés dans tant d'ouvrages, nous verrons que la sculpture décorative n'y occupe qu'une place très-secondaire, qu'elle reste soumise aux contours des profils. Les Grecs sont, avant toute chose, amants de la forme ; tout ce qui peut contribuer à en altérer l'harmonie et l'unité, ils le rejettent. C'est cet instinct qui les pousse, dans la statuaire, à préférer toujours le nu. Ils semblent ne vêtir leurs statues que pour obéir à des convenances religieuses ; mais ils s'affranchissent de ces règles dès qu'ils le peuvent. Les premières statues de Vénus étaient toutes vêtues et devaient l'être ; l'instinct des Grecs fut plus fort que les dogmes religieux, et, dès le temps de Périclès déjà, les statuaires les avaient mis de côté.

Les Grecs ont été un peuple à part, une colonie d'artistes ; je l'ai dit déjà, parmi eux il n'était point de barbares. Ils ont pu, tant qu'ils n'ont pas été soumis à une influence étrangère, conserver le langage des arts pur de tout alliage, dégagé de toute concession ; ils étaient certains d'être compris. Nous nous trouvons aujourd'hui dans des conditions bien différentes, et pour nous faire comprendre, nous sommes obligés à des concessions sans fin. En fait d'art, il n'y a plus d'autorité, parce qu'il n'y a plus de convictions. Nous avons des écoles, ou plutôt des coteries, disputant sur des principes qu'elles ne mettent pas en pratique, parce que personne ne voudrait les admettre rigoureusement. Ceux-ci prétendent que l'étude des arts de l'antiquité doit être seule en honneur parmi nous, et s'ils bâtissent, ils laissent de côté les principes de ces arts ; ceux-là, moins exclusifs peut-être, mais aussi peu logiques, demandent que les arts du moyen âge et de la renaissance soient enseignés à la jeunesse ; mais s'ils construisent, ils font bon marché des règles élémentaires de ces arts, et se bornent à reproduire une apparence dont

la foule se contente jusqu'à ce que la *mode* exige autre chose. Au milieu de cette étrange confusion, de ces discussions, toute étude doit être faite avec discernement, en vue d'un résultat pratique, si l'on tient à ce qu'elle devienne profitable. Le temps est, plus que jamais, précieux, et les recherches les plus savantes, le travail le plus assidu nous conduisent aux plus amères déceptions, si nous n'apportons dans ces recherches et ce travail une critique éclairée, si nous ne pouvons secouer ces tristes haillons que nous prenons depuis tantôt deux siècles pour le seul vêtement qui nous convienne. L'étude de l'antiquité grecque est et sera peut-être toujours l'initiation la plus sûre aux arts pour la jeunesse, la plus solide base du goût et par conséquent du bon sens, car l'un ne saurait aller sans l'autre; elle apprend à distinguer la raison du sophisme, elle étend l'esprit sans y jeter la confusion. Si poétique que soit l'imagination du Grec, jamais elle ne l'entraîne en dehors des limites du vrai; il veut, avant tout, être clair, être compris, être homme, car il vit au milieu des hommes, il rapporte tout à lui. Pour nous, aujourd'hui, nous admirerons les diverses expressions de l'art chez les Grecs; mais quant à reproduire ces expressions, cela ne nous est plus permis, nous vivons d'une autre vie; ce que nous pouvons nous approprier, ce sont leurs principes éternellement vrais; nous pouvons, en un mot, raisonner comme eux, mais non parler la même langue.

Si l'étude des arts grecs est nécessaire aux architectes, l'étude des arts chez les Romains ne l'est pas moins, bien que les principes suivis par les Romains diffèrent de ceux admis chez les Grecs.

L'esprit du peuple romain est autre que celui du peuple grec. Le Romain est avant tout politique et administrateur, il a fondé la civilisation moderne; est-il artiste comme l'étaient les Grecs? Non, certes! Est-il pourvu de cet instinct qui porte certaines organisations privilégiées à donner à tout ce qu'elles conçoivent une forme émanée directement de l'art? Non. Il procède tout autrement. Si nous analysons les édifices des Grecs, comme nous venons d'analyser très-succinctement un temple grec, nous rencontrons toujours cet esprit fin, délicat, qui sait tirer parti de toute difficulté, de tout obstacle au profit de l'art, jusque dans les moindres détails. L'analyse du monument romain nous révèle d'autres instincts, d'autres préoccupations. Le Romain ne voit que l'ensemble, la satisfaction d'un besoin remplie; il n'est pas artiste, il gouverne, il administre, il construit. La forme n'est pour lui qu'un vêtement dont il couvre ses constructions, sans se préoccuper si ce vêtement est en harmonie parfaite avec le corps, et si toutes ses parties sont la déduction d'un principe. Il ne s'arrête pas à ces subtilités; pourvu que le vêtement

soit ample et solide, qu'il soit digne de la chose vêtue, qu'il fasse honneur à celui qui le fait faire, peu lui importe d'ailleurs s'il ne remplit pas les conditions d'art que recherche le Grec.

Il est utile de tracer exactement la ligne de démarcation qui sépare l'art grec de l'art romain. Bien connaître les qualités propres à ces deux civilisations est la meilleure méthode pour expliquer le développement des arts modernes, pour apprécier ce que nous avons pris et ce que nous avons encore à prendre chez l'une et chez l'autre; car si nous sommes Latins par la langue, par nos mœurs politiques et par nos habitudes matérielles, nous sommes quelque peu Grecs par la nature de notre esprit et notre génie.

Les populations grecques indigènes ou aborigènes se sont servies d'arts antérieurs; mais elles ont su se les approprier, établir des principes en soumettant ces arts à leur goût particulier, fondé sur la raison humaine. Elles n'ont inventé ni des dispositions d'ensemble, ni un système de construction; mais elles ont appliqué la logique à l'art de l'architecture, ce qui n'appartient pas aux Orientaux, ni même aux Égyptiens. En cela, les Grecs sont les pères de l'Occident, ils ont ouvert la voie au progrès; encore amants de la forme, ils ne lui ont sacrifié le principe que quand ils ont été étouffés sous la domination politique des Romains; mais alors ils n'étaient plus des Grecs. La civilisation romaine fut, sous l'empire, comme une vaste mer où s'engloutit la barbarie aussi bien que le génie original des peuples. Sous l'étreinte du Romain les Grecs ne furent plus que des praticiens habiles, ce qui nous prouve que l'autonomie était, pour les Grecs comme pour d'autres peuples moins bien doués, la seule condition du développement des arts. Le Romain, par suite de son organisation politique et administrative, s'assimile et fait romain tout ce qu'il touche.

Cependant, telle était la puissance native des arts grecs, qu'on en retrouve la trace à travers la domination romaine jusqu'à la fin du Bas-Empire et même au delà, car nous suivons encore ces traces pendant le moyen âge. Nous aurons l'occasion de le reconnaître, et ce n'est pas une des observations les moins intéressantes à faire sur l'histoire de l'architecture et des arts qui en dérivent.

L'architecture des Grecs est exactement l'expression de l'état intellectuel de ce peuple, et si, comme nous l'avons dit dans notre premier Entretien, les arts se développent indépendamment de l'état politique ou policé des nations, ils sont inhérents à leur génie. Les Grecs étaient bien plutôt une société ou une réunion de sociétés que ce que nous appelons aujourd'hui une nation. S'ils ont les premiers connu les sentiments

patriotiques (sentiments étrangers aux populations d'Orient, même encore de nos jours), ils n'ont guères manifesté ces sentiments que dans les limites de l'amour de la cité, c'est-à-dire d'une association d'individus liés par des intérêts communs. Ils ont pu résister aux Perses dont les armées n'étaient que des amas d'hommes, plutôt des esclaves que des soldats; mais ils ont été promptement absorbés dans l'organisation profondément politique des Romains.

Nous avons le tort de vouloir juger l'histoire des nationalités avec nos idées modernes, Les sentiments patriotiques d'un Athénien n'avaient aucun rapport avec ceux d'un citoyen romain ou d'un Parisien du XIXe siècle. Or, cet état de *société*, plutôt que de nation, est éminemment favorable au développement des arts. Ce n'est pas seulement à Athènes ou à Corinthe que nous en trouvons la preuve. Les républiques de l'Italie au moyen âge, comme Venise, Florence, Pise, Sienne, par exemple, qui présentent un état social analogue à celui des villes grecques, ont été des foyers d'art très-brillants. Il nous faut développer notre pensée. Dans une ville grecque comme Athènes, tous les citoyens participaient aux affaires publiques, y prenaient un intérêt direct, comme autant de membres d'une même société; tout le monde se connaissait, et les intérêts n'étaient pas diffus comme ils le sont devenus au milieu de nos populations. Le patriotisme était donc la solidarité entre des membres d'une association, plutôt que ce sentiment romain et des nations de l'Europe moderne qui consiste à sauvegarder l'unité politique d'une réunion de provinces occupant un vaste territoire, souvent au détriment des intérêts particuliers. Or, quand des hommes dominés par l'esprit d'association prennent ou croient prendre chacun une part de responsabilité dans les affaires publiques, cette association produit des résultats considérables dans tout ce qu'elle entreprend : 1° parce que la solidarité amène le contrôle; 2° parce que chaque membre croyant participer à tout ce que fait la société, sa vanité est exigeante, éveillée; 3° parce que les individualités prennent de l'importance par la clientèle dont elles savent bientôt s'entourer, que ces individualités deviennent rivales, funestes peut-être à la chose publique, mais très-favorables au développement des travaux de l'esprit, et par suite au progrès intellectuel; 4° parce que le suffrage général, ce que nous appelons l'opinion, est la seule force à laquelle on puisse recourir; que pour s'appuyer sur cette force, il faut l'attirer à soi, et par conséquent faire des efforts incessants pour mériter ses faveurs. La démocratie Athénienne avait cet avantage d'être oisive; toutes les affaires se faisaient par l'intermédiaire des esclaves. Les Athéniens passaient leurs journées sur la place publi-

que, sous les portiques ou dans les gymnases, à causer, à philosopher, à échanger des idées sur une foule de sujets élevés. Il ne faut pas oublier que la population d'Athènes et de sa banlieue ne dépassait pas trente à trente-cinq mille hommes libres, dont vingt mille tout au plus se mêlaient des affaires de la république; les dix ou quinze mille autres étaient marins ou soldats, souvent éloignés du pays, et y rapportaient des nouvelles et des idées. Il est à croire que toutes les villes intelligentes de la Grèce se gouvernaient de la même manière. On ne trouve en Grèce qu'une seule aristocratie, c'est celle de Sparte; cette aristocratie ne se recrutait pas comme celle de Rome; on ne devenait jamais Spartiate. Une satisfaction d'orgueil était la seule qu'un Spartiate tirât de sa position sociale; il était obligé d'être plus pauvre, plus mal vêtu, plus mal nourri que ses sujets. Il ne daignait rien faire que se battre ou s'exercer à la guerre, et ce n'était que fort tard qu'un Spartiate de très-haute naissance pouvait devenir un homme politique. L'aristocratie de Sparte n'entendait rien aux arts; nous verrons bientôt comment l'aristocratie de Rome, autrement constituée, ne pouvait non plus exercer une influence sur les arts, et n'y songea même pas. La constitution démocratique d'Athènes, possible au milieu d'une cité, d'un petit peuple, pleine de dangers, peu durable, j'en conviens, est cependant l'état social qui permet aux arts de se développer avec une grande énergie. Pourquoi?

Il faut plaire....... non point à une coterie, non point à un chef, non point à un conseil bienveillant, mais à tout le monde, et *tout le monde* est difficile, enclin à la critique, raisonneur (surtout chez les Grecs). Si la tâche est rude, la récompense est belle lorsqu'on réussit, car le triomphe appuyé sur le suffrage général est le seul qui puisse réellement flatter l'artiste. Quand une population doit juger tout entière une œuvre d'art, et si ses instincts et son éducation sont tels que ses jugements soient bons, l'artiste est indépendant; en effet, qui oserait le gêner dans l'expression donnée à sa pensée, du moment qu'il doit en appeler au suffrage général? Quand, au contraire, les arts deviennent, pour ainsi dire, un des rouages du gouvernement, qu'ils sont administrés, comme chez les Romains, ils peuvent produire de grandes choses, arriver à la magnificence, être parfaitement l'expression des besoins matériels; mais ils perdent cette saveur individuelle, pénétrante, cette originalité qui charme autant qu'elle émeut.

Et telle est l'infirmité de la nature humaine, que l'art, en suivant la voie indépendante et individuelle dont nous venons de parler, tombe promptement de l'originalité dans la recherche; le bon sens devient bientôt subtilité, le raisonnement, sophisme. Lorsqu'on fouille l'histoire

de la Grèce, on n'y voit qu'une succession de luttes, de rivalités sans cesse renaissantes. Au point de vue politique, cette histoire n'est autre que celle de groupes de populations en guerre les uns avec les autres, déchirés dans leur propre sein par l'anarchie. Une religion commune ne forme même pas un lien entre les villes grecques. Cependant, au milieu d'un état social si imparfait, à notre point de vue, les arts pénètrent partout; seuls ils règnent, prennent une marche régulière et sont respectés. Dès les temps héroïques on s'aperçoit que l'art est le seul lien qui unit les Grecs. Thésée, roi d'Athènes, institue la fête des Panathénées pour engager les peuples de l'Attique, par une sorte de confédération religieuse, à reconnaître Athènes pour leur métropole. Il en est ainsi de toutes les institutions de ces peuples; elles revêtent une forme d'art pour être admises par la multitude. La mythologie grecque n'est qu'une enveloppe poétique donnée aux phénomènes, aux forces et aux révolutions de la nature. Les Grecs ne sont pas les inventeurs de la mythologie; je l'ai dit et le répète, les Grecs n'inventent pas, ils donnent une forme particulièrement belle et choisie aux principes qu'ils trouvent développés autour d'eux ou avant eux. Leur religion, leurs arts ne sont qu'une seule et même chose, procédant par la synthèse toujours. Et parmi les Grecs, les Athéniens, les plus religieux, ont aussi été les plus enclins à faire dominer l'art sur toute chose, ou plutôt à convertir toute chose en une œuvre d'art. Chez les Grecs, un événement, un fait, un phénomène, le bien, le mal, tout ce qui existe dans l'ordre matériel et immatériel de ce monde, se traduit dans le langage des arts, et cela avec une finesse d'observation, un tour logique, une simplicité et une énergie d'expression qui semblent être au-dessus de l'humanité. Mais des facultés aussi précieuses ne peuvent se développer qu'au milieu d'une société parfaitement homogène, dont tous les membres, mus par une même intelligence, se comprennent et sont également sensibles aux diverses expressions de l'art.

Si nous ouvrons Pausanias, nous voyons comme, de son temps encore, les productions d'art chez les Grecs étaient vénérées. Il parle souvent de villes, en grande partie abandonnées, où cependant les populations ont respecté les restes de leur splendeur éteinte; ce sont des temples ruinés conservant encore les statues de leurs dieux ou déesses, bien qu'elles fussent faites souvent en matières fragiles ou de nature à tenter la cupidité. A chaque pas, un souvenir consacré par un monument; mais pour ne parler que de ce qui fait le sujet de nos *Entretiens*, dans ces villes grecques, ce que nous devons observer avant toute chose, nous architectes, ce sont les dispositions générales qui indiquent chez les popula-

tions bâtissant ces villes, tout d'abord, une idée d'art. Il y aurait de l'exagération, peut-être, à dire que cette idée d'art a été le premier besoin auquel il a fallu satisfaire, et cependant, à voir l'assiette des monuments, à comparer leurs dimensions respectives, la façon pittoresque (qu'on me passe le mot) dont ils sont plantés, évidemment le sentiment de la ligne, l'effet d'ensemble a été pour beaucoup dans le choix de leurs emplacements.

C'est lorsqu'on sait combien peu de nos jours des considérations de cette nature sont appréciées, combien peu elles influent sur les déterminations prises par nos édilités modernes, que l'on mesure avec tristesse l'immense abîme qui nous sépare de ces siècles amants des arts. Nous qui sommes un peuple civilisé, que sont la plupart de nos villes, et que deviendront-elles dans quelques siècles, alors que très-probablement la satisfaction grossière de besoins matériels aura fait disparaître pour toujours les quelques rares débris des âges antérieurs? Que sont les villes du Nouveau-Monde? que sont les villes industrielles de l'Angleterre? Ce que nous pensons être la civilisation nous porte, au XIX[e] siècle, à percer des rues larges et à les border de maisons uniformes d'aspect. Ainsi nos villes deviennent des déserts pour la pensée, elles ont la monotonie fatigante de la solitude sans en avoir la grandeur. A travers ces immenses échiquiers de rues, quel souvenir vous émeut? Où est le repos pour l'esprit étourdi? Où s'arrêter? Qui nous dit que cent générations ont foulé ce même sol avant nous? Non que je regrette les rues infectes et tortueuses de nos vieilles villes, dont les maisons agglomérées par le hasard, les voies percées sans vues d'ensemble, les monuments ensevelis sous des échoppes et salis par la boue, ne sont que des amas désordonnés, un chaos sans nom; mais au moins dans ce chaos trouvait-on l'empreinte de l'homme, de son labeur, les souvenirs de son histoire, quelque chose de plus que la marque de son intérêt matériel du jour.....

Je m'explique comment les esprits faits pour aimer l'art de notre temps (et ils sont en plus grand nombre qu'on ne le croit, sans trop se rendre compte peut-être de cet instinct) fuient ces déserts de pierre, de bois et de fer, déserts pour elles, et vont se réchauffer au milieu des ruines d'Athènes, de Syracuse ou de Pestum, car ces villes mortes sont plus peuplées pour eux que ne le sont les rues de Lyon ou de Manchester.

Les Grecs comprenaient qu'il faut parler aux peuples dont l'imagination est vive un langage propre à frapper les imaginations, qu'il faut leur plaire, et que les satisfactions simplement matérielles ne peuvent leur suffire. Si les villes grecques dévastées aujourd'hui ont encore conservé

un parfum d'art au milieu de leurs débris, c'est que l'art n'était pas chez les Grecs une décoration, le superflu; il régnait en maître dès les fondations de l'édifice, il présidait à la plantation de la cité.

Parcourons Agrigente, l'une des plus belles colonies doriennes ; nous remarquerons d'abord avec quel soin l'emplacement de la ville est choisi. Près d'un port bien abrité s'élève une crête de roches calcaires parallèlement à la mer; les Grecs ont fait de cette chaîne de collines le rempart de la ville du côté où les attaques étaient le plus à redouter. Ils ont donc taillé le couronnement des collines en forme de murailles épaisses percées de portes. Le roc est converti en un large rempart, au sommet duquel ont été bâtis plusieurs temples parallèlement aux murailles, et présentant ainsi aux yeux des étrangers venant du port une longue ligne de monuments de dimensions très-différentes, reposant sur un énorme soubassement de rochers taillés. Entre ce rempart naturel dont on a su si bien profiter et l'acropole qui se trouve au delà et domine les environs, est un vallon au fond duquel s'élevaient la ville, les habitations privées parfaitement abritées des vents du nord et du sud-est, tous deux incommodes en Sicile. L'acropole renfermait plusieurs temples dont à peine on retrouve quelques traces. La ville était bornée au sud par une longue suite de collines calcaires dont les sommets étaient taillés à main d'homme et recevaient une ceinture de temples détachant leur silhouette sur le ciel, au nord par l'acropole réunie à d'autres collines plus basses et elle-même couronnée par de grands monuments.

A Sélinunte, autre colonie dorienne de Sicile, les temples sont bâtis sur deux plateaux entre lesquels s'ouvrait le port. Non-seulement l'emplacement de ces édifices est choisi par des gens de goût et d'esprit, mais ils sont tous élevés sur de larges soubassements, ou plutôt des emmarchements de hautes assises, destinés à les isoler et les distinguer au milieu des constructions privées. L'architecte grec, fidèle à son principe de s'aider de la nature et de la faire entrer pour beaucoup dans son œuvre d'artiste, examine avec une sagacité rare les dispositions du terrain sur lequel il doit bâtir. S'il veut faire un théâtre, par exemple, il cherche le long des collines rocheuses, si nombreuses sur les territoires où il établit ses villes, quelque dépression naturelle, orientée d'une manière favorable aux acteurs et aux spectateurs ; puis il taille les gradins, les précinctions dans le roc vif, et il complète par des constructions ce que la nature du sol lui refuse. Les théâtres si nombreux dans le Péloponèse, celui de Syracuse, nous donnent des exemples assez complets de ces dispositions. Favorisés par le climat, les Grecs dans leurs monuments civils ne sont pas dominés par cette préoccupation des gens du Nord, de

s'abriter et se renfermer. S'ils veulent réunir un grand concours de monde, ils se contentent d'élever des enceintes entourées de portiques, ou de disposer simplement sur le rocher une place orientée d'une manière favorable. Ils excellent à donner à ces monuments primitifs une grandeur simple qui jamais ne tombe dans l'exagération. En les voyant, il semble que rien ne soit plus facile : nul effort apparent ; on n'éprouve ni cet étonnement, ni cette tension d'esprit que causent souvent les débris des travaux de civilisations mortes ; on comprend et on sent au contraire la vie dans toutes les œuvres du Grec, même lorsqu'il n'en reste plus que des traces.

Malheureusement, de l'architecture civile des Grecs et de leurs habitations privées, nous ne possédons plus guère que ces vestiges taillés dans le roc. Cependant Herculanum et Pompéii surtout peuvent nous aider à nous reporter par la pensée au milieu d'une ville grecque, à vivre un instant au milieu de sa population. Tout ce que l'on connaît, ces restes si curieux de Pompéii, quelques débris épars çà et là, des peintures, la ville rasée de Ségeste, nous font bien voir que les plans des habitations grecques étaient aussi peu variés que ceux de leurs édifices religieux. Mais ce n'est pas par la variété dans les dispositions d'ensemble que se recommande l'architecture grecque. Une fois un bon plan trouvé, l'architecte grec ne croit pas nécessaire de le modifier d'une manière sensible. Il a trop de goût pour rechercher le bizarre, l'extraordinaire, le surprenant. Ceux qui aiment vraiment l'art ne se blasent pas ; pour eux les bonnes choses sont toujours neuves et propres à exciter l'admiration, ou tout au moins le plaisir ; l'artiste grec le sait, et s'il perfectionne ses œuvres, il n'en modifie ni le principe, ni le thème. Ce sera dans l'exécution seulement qu'il apportera plus de recherche, et même lorsque cette recherche sera tombée dans l'abus, que la grâce sera devenue afféterie, la pureté sécheresse et le soin minutie, on retrouvera encore à travers cette sénilité l'énergie vivace du principe. Les Grecs, devenus des artistes à la solde de leurs trop puissants voisins les Romains, conservent encore longtemps la verdeur des principes qui régissent leurs arts ; mais cependant on voit peu à peu ces restes de vitalité s'éteindre : sous les empereurs, les Grecs sont réduits au rôle de praticiens. Dans notre prochain Entretien, j'expliquerai les causes de cette décadence.

TROISIÈME ENTRETIEN

Comparaison entre l'art de l'Architecture chez les Grecs et chez les Romains; différences et leurs causes.

Ce qui caractérise le peuple romain, c'est, ainsi que nous l'avons dit précédemment, son aptitude à organiser et à gouverner. Jusqu'alors les peuples conquérants dont nous connaissons à peu près l'histoire n'étaient rien moins que civilisateurs; s'ils s'emparaient d'un pays, c'était pour en tirer des esclaves, des richesses; ils l'abaissaient au lieu de l'élever. Les Romains ont pu être parfois, pour les peuples conquis, des maîtres avides et plus soucieux de s'enrichir que d'apporter chez eux les lumières de la civilisation, ce n'est pas là, cependant, le caractère dominant de la conquête romaine. Nous n'avons pas à retracer l'histoire de la lutte longue et sanglante après laquelle les Romains devinrent définitivement les maîtres des nations italiotes : guerre plutôt sociale que politique, puisqu'il s'agissait pour une poignée de patriciens de conserver leurs richesses et leur prédominance, pour le peuple, de sortir d'une condition voisine du servage et de conquérir les droits de citoyens. Cette histoire est faite et bien faite par un de nos écrivains contemporains les plus distingués, M. Mérimée, qui, sous le titre modeste d'*Essais sur la guerre sociale*, nous fait assister aux luttes terribles des derniers temps de la république, et nous découvre (bien que ce ne soit pas là le but de son ouvrage) les

sources diverses auxquelles le peuple romain alla puiser ses arts. Les Romains des premiers temps de la république n'avaient pas, comme les Égyptiens, les peuples orientaux et les Grecs, un art propre. La face réelle de leur histoire nous montre un petit peuple soumis à quelques patriciens, tout occupé de s'agrandir aux dépens de ses voisins, sorte de pirates de terre, mus tout d'abord par un sentiment commun de domination et de rapine, n'ayant que peu ou point le sentiment des jouissances que procurent la culture et l'amour des arts. Cependant Rome se trouvait placée au centre de populations chez lesquelles les arts avaient pris un développement extraordinaire. La Campanie et l'Étrurie étaient couvertes d'édifices sacrés, publics ou privés, dont la valeur, comme art, nous est attestée par des restes de la plus grande beauté. Les Étrusques, dès une époque reculée dont il nous est difficile aujourd'hui de fixer la date, possédaient déjà la voûte, inconnue aux Grecs. D'où ce peuple avait-il pris ce moyen de couvrir les édifices? Nous ne saurions le dire, et d'ailleurs les hypothèses que nous pourrions fournir sur ce sujet n'auraient pour nous qu'un intérêt purement archéologique et sortiraient du cadre que nous nous sommes tracé. Il nous suffira de dire ici que des peuples de l'Asie possédaient la voûte bien avant les temps qui nous occupent en Occident. Les découvertes récentes faites à Ninive ont mis au jour des monuments voûtés en torchis ou terre battue sur une forme, et dont les arcs de tête sont revêtus de briques émaillées moulées en claveaux. Les Romains prenaient avec une sagacité rare tout ce qu'ils trouvaient utile chez les étrangers avec lesquels ils étaient en rapport. Ainsi leurs soldats avaient emprunté leur équipement à plusieurs nations : le bouclier samnite, l'épée espagnole, etc. César dit, dans *Salluste :* « La plupart des nôtres, lorsqu'ils voyaient quelque chose de « convenable chez des alliés ou des ennemis, l'appliquaient avec beau- « coup de soin revenus chez eux[1]. » Les Romains étaient essentiellement pratiques et utilitaires.

Ils prirent aux Étrusques l'arc plein cintre formé de pierres appareillées; aux populations de la Campanie, les dispositions générales des édifices sacrés, les ordres grecs, les distributions et la décoration des édifices particuliers. Ils allaient donc puiser à deux sources différentes, ils cherchaient à réunir deux principes diamétralement opposés, le principe de la plate-bande grecque et de l'arc étrusque ; en agissant ainsi, ils font assez voir que leurs idées sur les arts n'étaient que celles de

[1] « ... Majores nostri..... quod ubique apud socios aut hostes idoneum videbatur, cum summo studio domi exsequebantur.

pirates dont l'orgueil plutôt que le goût dirige les actes, et qui se parent de dépouilles dont les origines sont étrangères, dont l'assemblage forme des disparates choquantes.

Cette faculté délicate des Grecs qui les portait à observer tous les phénomènes physiques et moraux avec une finesse incomparable, faculté qui, chez ce peuple, tenait lieu de science, et le conduisait au delà de ce que la science peut produire de plus parfait, ne s'était pas développée chez les Romains. Leur génie était autre : c'était, avant tout, un peuple politique, législateur, administrateur ; ses arts devaient procéder tout autrement que ceux des Grecs. On voit à Rome une aristocratie très-puissante, en possession de traditions politiques admirables et se recrutant sans cesse dans toutes les classes, même parmi ses adversaires. Le sénat romain était la force de Rome et dirigeait tout. Les sénateurs étaient ou des descendants d'anciennes familles, ou des gens distingués ayant rempli des emplois publics. On ne prenait part aux affaires qu'après avoir passé par le sénat ; et les affaires pour un Romain, c'était ou la guerre, ou l'administration des provinces conquises, ou l'exercice du droit, c'est-à-dire plaider et rendre la justice. Or il n'y a pas une de ces occupations qui ne soit contraire au culte des arts. Les emplois publics étaient le but de chaque citoyen romain, et cette tendance était si prononcée à Rome, que, vers les derniers temps de la république déjà, le territoire latin n'était occupé que par deux classes bien distinctes, les fonctionnaires et les esclaves : les premiers, possesseurs des terres, tout occupés de la gestion de ces biens et surtout des intrigues politiques ; les seconds, réduits à un état abject, se livrant au vol et à tous les vices qu'engendrent la servitude, le défaut de lumières et l'oisiveté. Quant à la plèbe libre de Rome, c'était la plus barbare, la plus grossière et la plus vénale de toutes les populaces qui aient jamais rempli une grande ville ; prête à tout, superstitieuse, facile à corrompre et à la merci, par conséquent, des plus habiles, des plus remuants et surtout des plus riches parmi les membres des anciennes familles. Les Grecs étaient industrieux, commerçants, sensibles à la beauté physique et morale, passionnés pour la discussion, les controverses ; fiers et heureux d'être hommes, de posséder leurs poëtes, leurs historiens, leurs orateurs et leurs artistes. C'est un fait étrange, dans l'histoire des peuples, de rencontrer à la fois chez les mêmes hommes cette aptitude aux opérations commerciales, aux calculs positifs du négociant, et ce sentiment exquis dans les œuvres d'art ; de voir que la vanité du marchand enrichi n'étouffe pas chez lui les principes les plus vrais de l'art, ce que nous appelons le goût ; qu'une nation remue impunément les idées, se passionne pour un homme et le

proscrit avec une mobilité inconcevable, marche dans la voie du progrès, comme nous disons aujourd'hui, avec une rapidité inouïe, traverse en quelques années tous les systèmes philosophiques, toutes les formes de gouvernement, pose les fondements de toutes les sciences, fait la guerre à tous ses voisins, et sait, au milieu de ce chaos d'idées, de systèmes, de passions, conserver à l'art une marche régulière, logique; lui donner une forme neuve, originale et belle, sans se laisser entraîner dans ces aberrations que dans les temps modernes nous appelons la mode. Voici un fait qui met au jour l'activité prodigieuse de ce peuple, à la fois négociant et artiste. Avant la bataille de Salamine, 480 ans avant Jésus-Christ, les Athéniens n'avaient plus de ville, tout leur territoire était ravagé; ils ne possédaient absolument que leurs vaisseaux. Vingt ans après, ils avaient bâti le Parthénon, et Eschyle, qui avait combattu à Salamine, faisait jouer sa tragédie des *Perses*, dans laquelle il donne au grand roi barbare un rôle héroïque et noble. Sans doute, il y a là une flatterie adroite pour les vainqueurs, mais plus encore le cachet d'un goût épuré, sûr de trouver une sympathie au milieu de la foule. Serions-nous certains qu'une tentative de ce genre ne serait pas sifflée chez nous, et qu'une flatterie si noble pour le vainqueur comme pour le vaincu serait comprise?

L'art grec croît et décroît, mais il ne quitte pas sa voie un instant, il est *un*, tandis que chez ce singulier peuple tous les autres produits de son intelligence et de ses passions mobiles surgissent à l'aventure, naissent et se détruisent réciproquement. Le peuple romain nous présente un autre spectacle; il n'a qu'une idée, la domination du monde, et cette idée est si bien enracinée dans l'esprit du citoyen romain qu'il arrive, dans l'espace de deux siècles à peine, à conquérir les trois quarts de l'Europe, toute l'Asie occidentale et l'Afrique septentrionale, malgré les effrayants symptômes de décomposition qui, même à la fin de la république, faisaient pressentir une dissolution de la vieille société païenne. Le mécanisme qu'emploie le Romain pour obtenir ce résultat est simple: le citoyen romain se pose en souverain; s'il conquiert un territoire, il prend pour lui l'*ager publicus*, le domaine public de ses ennemis, il l'afferme; puis il encourage les émigrations de colons chez le peuple vaincu, il assure aux Romains et à leurs alliés une existence dans le pays subjugué; ceux-ci, devenus possesseurs, se gardent, se défendent et fondent bientôt des colonies toutes romaines. Si le Romain donne le titre d'allié à un pays, il le place sous sa tutelle, l'engage avec lui contre des ennemis plus éloignés, l'assimile à ses intérêts, le fait entrer dans sa vaste organisation. Le prestige de la puissance romaine s'établit ainsi peu à peu

sur toute la surface du monde connu alors, en divisant, flattant, protégeant et châtiant tour à tour les peuples barbares. Il y a l'unité politique romaine, il n'y a pas d'unité politique grecque, parce que, ainsi que je l'ai dit précédemment, les cités grecques ne sont que des sociétés, des associations, tandis que Rome est le centre d'un vaste gouvernement fondé sur la hiérarchie, le sommet d'une échelle qui ne pouvait être ébranlée que par une révolution sociale et un torrent de barbares.

Ce résumé très-sommaire du système politique des Romains est nécessaire pour comprendre ce qu'est l'art romain, car le Romain est avant tout, comme nous l'avons dit, un peuple politique, et ses arts sont pour lui un instrument, un moyen, non point une jouissance, comme chez les Grecs. Le Romain dédaigne tout ce qui n'entre pas dans son vaste système d'organisation, il ne s'inquiète guère de savoir si telle forme de l'art est en harmonie avec les principes de cet art; il n'ira pas, comme le Grec, discuter pour savoir si ses observations sont déduites logiquement; il ne se passionnera pas pour un contour, un jeu d'ombre et de lumière : il ne demande qu'une chose, c'est que son œuvre soit romaine, qu'elle soit un signe de grandeur, de puissance, et mieux que cela, une œuvre concordant avec son système d'organisation politique, une œuvre utile avant tout, remplissant exactement le programme donné. Il trace des routes, jette des ponts sur les rivières, amène l'eau dans les cités au moyen d'aqueducs immenses, il élève des amphithéâtres qui servent de lieu de réunion, sont de véritables maisons de ville en même temps que des édifices réservés aux plaisirs des citoyens. Peu importe au Romain que le peuple allié ou vaincu conserve sa religion, pourvu qu'il se conforme à ses lois; bien plus, il incorpore les dieux de ses peuples vassaux dans la phalange des dieux romains, et il attache ainsi à sa fortune les populations dont il s'est rendu l'arbitre par les liens les plus puissants chez les hommes, la religion et les institutions régulières; il agit de même dans les arts. Le Romain trouve chez les peuplades grecques des exécutants supérieurs; il s'en empare, il les paye, il leur permet de décorer ses monuments suivant leur goût; mais il entend que l'artiste grec ne sera qu'un ouvrier. Quant aux dispositions générales de ses monuments, au système de construction, au mode, il prétend, lui, Romain, les imposer seul, depuis le Pont-Euxin jusqu'en Bretagne. Nous ne pouvons méconnaître ce qu'il y a de grand dans cette manière d'envisager l'art de l'architecture, et combien elle est conforme à l'esprit des gouvernements modernes. Est-elle en harmonie avec le caractère des populations occidentales de l'Europe, avec notre

caractère à nous, Français, avec nos mœurs et nos traditions? Il est permis d'en douter; car en France (comme chez tous les peuples doués de l'instinct des arts, dont l'imagination est plus forte que la volonté, dont l'esprit a sans cesse besoin d'une pâture et suit volontiers une chimère, si cette chimère représente à leurs yeux un sentiment ou une idée) l'indépendance de l'esprit, l'examen, la critique, la discussion, ont été les éléments nécessaires au développement de ces arts. La preuve, c'est que nous les verrons fleurir lorsque le champ leur est laissé libre, décroître et s'affaisser dans les temps où l'on prétend leur imposer un mode, une marche uniforme.

Il est nécessaire que je rende ici ma pensée, afin d'éviter toute équivoque. L'art est une religion, ou plutôt une croyance; or toute croyance peut être admise ou seulement être tolérée par l'état politique d'un pays, ou encore se développer en dehors cet état politique. Dans le premier cas, l'art n'éprouve ni contrainte ni embarras, il marche fièrement et librement, il fait des lois et n'en subit aucune; dans le second, il est soumis, il devient un des rouages de la machine politique; dans le troisième, il prend des allures mystérieuses, il a ses secrets, il procède par l'initiation. Chez les Grecs, l'art est maître, il gouverne sans contestation, ses principes peuvent être simples, comme toute opération de l'esprit qui ne trouve ni obstacle ni contrainte. Chez les Romains, l'art est absorbé par la raison d'État, il se plie à ce qu'elle lui impose, il devient un moyen. Chez les Occidentaux du moyen âge, et particulièrement en France, l'art s'isole, il a son langage à lui, il marche en silence, se modifie et progresse sans tenir compte du milieu dans lequel il vit. Nos *Entretiens*, j'ose l'espérer, feront ressortir les relations qui ont existé et existent entre les arts et l'état politique des civilisations antique et moderne. Je dis qui existent, car nous assistons aujourd'hui à un spectacle plein d'enseignement pour celui qui jette un coup d'œil froid sur les discussions soulevées dans le domaine des arts. D'un côté, nous voyons les prôneurs des arts de l'antiquité, de l'autre, les apôtres de l'art du moyen âge. Je parle des artistes convaincus, défendant des principes; il est bien entendu que je laisse en dehors de la lutte les amants de toute forme de l'art, non que je dédaigne leur jugement, mais parce que cet amour facile et tout matériel ne peut que nous jeter peu à peu dans l'indifférence. Or il y a dans ces deux camps opposés autre chose que des artistes rangés les uns sous la bannière de l'antiquité, les autres sous la bannière du moyen âge; il y a deux grands principes en présence, deux principes qui, depuis l'antiquité grecque, n'ont cessé de se faire une guerre acharnée et qui n'est pas près de finir : ces principes sont,

d'une part, la soumission de l'intelligence individuelle à la raison politique, de l'autre, l'indépendance de l'esprit humain dans tout ce qui touche à la conscience, à l'inspiration intellectuelle. Je le répète, la lutte n'est pas à son terme, et je ne vois aucun inconvénient à ce qu'elle dure, car, à tout prendre, elle n'est dangereuse pour personne; mais il est bon de savoir pourquoi l'on se bat, contre qui et avec qui. Les prôneurs exclusifs de l'antiquité ont longtemps rangé sous une même bannière les Grecs et les Romains, et cependant les arts de ces deux civilisations procèdent de principes diamétralement opposés; les arts grecs sont libres et indépendants, les arts romains sont esclaves, et si l'on abattait les barrières posées entre les deux camps antique et moderne, il y a tout lieu de croire que les artistes grecs s'entendraient beaucoup mieux avec ceux du moyen âge qu'avec les Romains, qu'on a voulu leur donner pour alliés, et qui, par le fait, ne sont que leurs oppresseurs.

Les institutions romaines sont d'accord avec le caractère du peuple romain, ou plutôt le peuple romain est à lui seul une institution, un grand rouage administratif et politique parfaitement approprié au temps et aux besoins. Ses arts ne sont qu'une des expressions de cet ordre particulier, exceptionnel dans l'histoire du monde occidental. Jetons les yeux sur cette histoire avant et surtout après l'ère romaine, nous assistons à un tout autre spectacle, nous voyons les peuples en lutte presque continuelle avec les institutions qui les régissent. Pendant le moyen âge, nous voyons en France, par exemple, les populations gallo-romaines subjuguées par des barbares, et qui ne laissent pas échapper une occasion de réagir contre les institutions qu'on leur impose. Le système féodal, tout germain, est antipathique à ces populations. La théocratie est odieuse aux héritiers des conquérants comme aux peuples indigènes. La royauté, lorsqu'elle commence à compter pour quelque chose, se sert de ces éléments contraires pour les affaiblir tour à tour; elle assiste à leurs luttes plutôt qu'elle ne cherche à les faire cesser. Dans un état social pareil, que devient l'art? Qui s'en occupe? Qui peut songer à lui imposer des formules? Personne, à coup sûr. Il est livré à lui-même, suit sa marche lente, patiente, se fait jour partout où il peut, en dehors de ces luttes. Il trouve un premier asile dans les cloîtres, mais bientôt il étouffe sous le système monacal. Il s'en affranchit avec la même énergie que nous voyons déployer dans l'établissement des communes. Les gouvernements d'alors, si l'on peut donner ce nom à l'étrange amas d'institutions qui s'embarrassaient réciproquement, ne sont pas assez sagaces pour comprendre que l'art est un élément puissant de civilisation; ils s'en servent sans chercher à le soumettre. Il semble qu'alors la liberté

n'a plus que l'art pour refuge. Aussi, au milieu de cette société qui flotte indécise entre tous les pouvoirs, qui tombe d'un excès dans un autre, qui assiste aux luttes les plus longues et les plus cruelles, nous voyons l'art suivre une marche régulière, ordonnée, sans dévier un seul moment, comme nous avons vu, chez les Grecs, l'art poursuivre son cours régulier, au milieu des désordres et des luttes de la société grecque. Pourquoi chez nous pendant le moyen âge, comme chez les Grecs dans l'antiquité, l'art s'avance-t-il ainsi, sans dévier, dans la voie qu'il s'est tracée, c'est qu'il se gouverne lui-même, qu'il se soumet à l'examen, à la critique dans son propre sein, qu'il avance par une suite non interrompue de déductions, qu'il est libre dans ses mouvements, et que personne ne songe à le soumettre à la routine, c'est-à-dire à une formule académique; qu'il puise partout et n'a d'autre guide que sa raison et le sentiment public. La société grecque, comme la société inférieure du moyen âge, se développe avec le commerce et les arts, et les arts, comme le commerce, ne vivent que de liberté. Les Romains n'étaient pas commerçants, ils n'étaient pas artistes, ils se trouvaient dans une situation tout autre que les gouvernements modernes vis-à-vis les populations; pour eux, conquérants du monde, tout devait être romain ou ne pas être; et pour assurer cette suprématie chez des peuples qui, pour la plupart, étaient à l'état inférieur comme civilisation, surtout en ce qui concernait les institutions militaires et politiques, leur premier acte, après la conquête par les armes, était d'organiser le système romain chez les vaincus ou les nouveaux alliés. Tous les peuples colonisateurs et qui, comme prix de cette qualité, ont conservé leurs conquêtes et les ont fait concourir à la grandeur et à la puissance de la métropole, ainsi que les Anglais de nos jours, par exemple, ont toujours employé à peu près les mêmes moyens. Liberté religieuse absolue, garanties civiles, garanties des propriétés, tribunaux nommés par les villes sujettes avec un appel au magistrat romain, qui n'intervenait dans les affaires que pour tempérer les abus locaux et montrer que le gouvernement romain valait mieux que le gouvernement qu'il remplaçait; pouvoir central qui protége sans entraver par des rouages administratifs compliqués; enrôlement des populations conquises ou alliées, et pour ce qui touche plus particulièrement à notre sujet, établissements d'utilité publique d'une grande importance, routes, ponts, canaux, défrichements, enceintes de villes, aqueducs, ports, bâtiments civils, basiliques, prétoires, théâtres, thermes, camps permanents, vastes magasins, égouts, fontaines, etc. Dès que le Romain est devenu le maître d'une contrée, il emploie ses armées organisées à cet effet à percer des routes, à dessécher des marais, à établir des camps;

puis il fait des réquisitions nombreuses de travailleurs, et bientôt l'aspect des villes a changé, leurs plans sont complétés ou rectifiés, elles sont entourées de murailles; au milieu d'elles et autour d'elles, tous les établissements publics sont bâtis suivant un mode uniforme; et en quelques années, ou même en quelques mois, la ville gauloise ou germaine est devenue une ville romaine où le citoyen romain, aussi bien que l'habitant indigène, trouve tout ce que l'on trouve à Rome. On comprend comment, avec l'application d'un pareil système, les peuples conquis devaient promptement se faire aux mœurs et aux habitudes romaines, perdre les traditions locales et jusqu'au sentiment de leur nationalité. Par le fait, d'ailleurs, le Romain apportait la civilisation, un gouvernement régulier, la richesse et le bien-être au milieu de peuples à demi barbares; il n'est pas surprenant que ceux-ci oubliassent bientôt des mœurs et coutumes qui se trouvaient au-dessous de ce qu'on leur donnait. Il fallait tracer cette esquisse, afin de faire connaître quel était le rôle de l'art dans un système tout politique et administratif; il était et ne pouvait être que très-secondaire. Le génie romain n'a, on le voit, aucun rapport avec le génie grec. Le Grec discute sans cesse, il ne se fixe pas, il cherche le mieux, il traverse tout, et cependant il est l'esclave d'un principe logique fondé sur sa raison, ses observations et son besoin d'harmonie. Dans le domaine intellectuel, ses philosophes émettront les systèmes les plus opposés; pour eux, le champ de l'intelligence n'a pas même l'absurde pour limite, car quand il s'agit du côté immatériel de la nature, de déduction en déduction, en suivant rigoureusement les règles de la logique, on peut arriver à prouver la possibilité de ce que le bon sens seul vous démontre impossible, à nier le mouvement, par exemple, ou l'être. Mais dans le domaine matériel, la logique ne peut conduire à des aberrations de ce genre, car la matière est là, visible, palpable, ayant ses propriétés, ses lois infranchissables. Un architecte grec peut trouver aux lois de la pesanteur des corps des causes diverses, absurdes, mais il ne peut méconnaître ces lois, il sait qu'il ne peut les enfreindre. Il pourra errer sur les causes, non sur les effets, car, avant tout, l'architecte grec est un observateur attentif, délicat, vrai dans l'application de ses observations. Un sculpteur grec ne connaîtra pas le mécanisme de la circulation du sang, les fonctions exactes des muscles et des os, mais il observera le corps humain dans sa forme extérieure visible et palpable, avec une sagacité telle qu'il donnera à sa statue les contours, les mouvements vrais de la nature; qu'il ira plus loin que la nature, qu'il la complétera et la rectifiera, pour ainsi dire, sans méconnaître ses lois. L'architecte grec mettra un chapiteau

sur sa colonne, mais il ne posera pas sa colonne sur une base, car cette base gênerait le passage du public, ou, s'il en met une, elle sera sur plan circulaire comme la colonne; il aura le soin de la dégager près du sol pour ne pas offenser les pieds; toutes ses méthodes procèdent de l'observation et de l'application rigoureusement vraie des phénomènes visibles de la nature.

Ne nous arrêtons pas aux détails. Voici un fait d'une plus grande importance et qui mérite toute notre attention. Nous avons vu, dans notre précédent *Entretien*, comment procède le constructeur grec lorsqu'il élève un temple, par quelle suite de déductions logiques il arrive à constituer cette ordonnance générale d'architecture que nous appelons ORDRE, c'est-à-dire concordance des points d'appui isolés avec la chose portée. Cette ordonnance trouvée, toutes ces parties mises en rapport entre elles, d'abord par la nécessité, puis par l'observation scrupuleuse de leurs effets relatifs, de leurs fonctions, de la nature apparente et cachée des matériaux, le Grec, arrivé à des proportions, à une corrélation des membres de l'architecture qui satisfait à la fois sa raison et ses sens d'une exquise délicatesse, tient qu'il a produit une œuvre qui ne saurait être modifiée sans choquer la raison et les sens, puisqu'elle n'est que le résultat combiné de ces facultés. Il est aussi certain de la justesse de ses raisonnements que l'est le géomètre de la vérité de sa démonstration, il est certain de la perfection de ses sens, parce qu'ils lui parlent à lui, architecte, une langue comprise par tous ses semblables. Pour tout dire en un mot, il a confiance en sa raison, en son génie, et il n'admet pas que la raison et le génie puissent résoudre un problème posé de deux manières également simples et bonnes. S'il doute comme philosophe, il ne doute pas comme artiste, car il définit la matière, il agit sur elle par la méthode expérimentale. S'il ne connaît pas sa composition, il a observé les effets de sa force, de sa pesanteur, de la lumière sur ses surfaces, de sa résistance aux agents extérieurs. Le résultat auquel il est arrivé est donc pour lui le seul auquel il soit possible d'atteindre. De cette certitude du bien et du beau chez le Grec, un concours de circonstances étant donné, à la reproduction exacte de ce bien et de ce beau dans les mêmes circonstances, la déduction est naturelle et logique; aussi le Grec fait-il ce raisonnement : « Puisque j'ai établi un ORDRE d'architecture dont « toutes les parties sont à leur place nécessaire, puisque je suis parvenu « à faire produire à ces divers membres réunis un effet satisfaisant à la « fois la raison et les sens, cet ordre est l'ORDRE. Si j'en supprime un « des membres, si je change les rapports établis entre eux, je détruis « mon œuvre; mais mon œuvre est parfaite, donc je dois la conserver

dans son intégrité. Comment ai-je procédé pour arriver à cette perfection ? Je me suis laissé d'abord guider par ma raison ; celle-ci m'a dit « comment je devais poser des pierres transversales sur des appuis « verticaux, quel espace je devais laisser entre eux, comment je devais « relier mon portique au mur de la cella, comment je devais abriter le « tout. Puis mes sens m'ont indiqué les proportions et les formes que je « devais donner à ma bâtisse, comment je devais les décorer. Mon « œuvre est donc bonne, absolument parlant ; elle est *une*, elle a sa « raison d'être, indépendamment des dimensions, car les dimensions ne « modifient pas les proportions ; donc, que j'aie un portique de trente « coudées de haut à élever, ou de dix coudées, les rapports entre les « diverses parties de ce portique, c'est-à-dire entre les colonnes, leurs « espacements et l'entablement ne peuvent changer. Donc mon ordre « est un type unique dont je reproduirai les proportions indépendamment « de la dimension. »

Voilà comme l'architecte grec raisonne, et si la bonté d'un raisonnement peut être évaluée en raison de la durée de son application, il faut avouer que le Grec raisonnait excellemment. En effet, l'ordre ou les ordres grecs trouvés conservent leurs proportions relatives indépendamment des dimensions, et cette méthode, appliquée chez les Romains avec certaines modifications dont nous aurons l'occasion de parler toutefois, ne fut abandonnée franchement que par les architectes du moyen âge. L'architecture grecque a son module dépendant d'elle-même ; l'architecture du moyen âge a un module en dehors d'elle-même : c'est la dimension de l'homme. L'architecture romaine sert de transition entre ces deux méthodes, et cette transition est amenée par la préférence que le Romain donne à la satisfaction des besoins matériels, à l'utilité, sur les formes abstraites et instinctives de l'art des Grecs.

Nous avons tracé très-sommairement l'état de la société romaine, ses moyens d'action sur le vaste territoire qu'elle avait conquis ; son architecture est l'empreinte fidèle de sa politique, et, en cela, elle est pour nous un sujet d'études inépuisable, un enseignement auquel nul autre ne pourrait suppléer ; mais cette étude doit être faite avec discernement, en prenant l'architecture romaine par son côté vrai et non par les détails dont elle revêt sa structure avec une indifférence stoïque. Dans l'architecture grecque, la forme visible, extérieure, n'est que le résultat de la construction ; l'architecture grecque ne peut mieux être comparée qu'à un homme dépouillé de ses vêtements, dont toutes les parties extérieures du corps ne sont que la conséquence de la structure de ses organes, de ses besoins, de l'assemblage de ses os, des fonctions de ses muscles.

L'homme est d'autant plus beau que toutes les parties de son corps sont en rapport avec leur destination, qu'il ne s'y trouve rien de trop, mais qu'elles suffisent à leurs fonctions. L'architecture romaine peut être, au contraire, comparée à un homme vêtu ; il y a l'homme, il y a l'habit ; cet habit peut être bon ou mauvais, riche ou pauvre, bien ou mal taillé, mais il ne fait pas partie du corps ; il doit être étudié, s'il est bien fait et beau ; laissé de côté, s'il gêne les mouvements de l'homme, s'il n'a ni grâce ni raison dans sa coupe. Dans l'architecture romaine, il y a la structure, la construction vraie, réelle, utile, combinée en vue de remplir un programme dressé de main de maître, il y a l'enveloppe, la décoration ; celle-ci est indépendante de la structure comme l'habit est indépendant du corps de l'homme ; le Romain, en tant que peuple politique, n'y attache qu'une importance secondaire ; il ne demande qu'une chose à l'habilleur de ses monuments, c'est que l'habit lui fasse honneur ; il ne lui importe guère d'ailleurs qu'il soit raisonné, qu'il indique exactement les formes essentielles de la structure de l'édifice, qu'il soit l'enveloppe exacte et vraie de ses formes, qu'il en fasse connaître les nécessités. Le Romain est au-dessus, ou à côté, si l'on veut, du raisonneur grec : il ne le comprend pas.

On m'a quelquefois reproché de faire, en architecture, une trop grande part à la raison, et trop bon marché du sentiment ; peut-être ce qui précède donnerait-il une certaine force à ce reproche, si je ne développais ma pensée. Qu'est-ce donc que le sentiment en fait d'art ? Ne serait-ce pas simplement une action involontaire de la raison, exercée par l'éducation sur l'instinct ? Un chien de berger n'est qu'un loup dont l'instinct est dirigé par sa raison d'animal développée par l'éducation ; au lieu de manger les moutons, il veille à ce que nul ne les vole ou ne les égorge. Notre instinct nous fait proférer des sons variés, notre sentiment nous indique qu'il est des intonations fausses, d'autres justes ; pourquoi? N'est-ce pas parce que notre raison a réagi sur notre instinct? Pourquoi une note est-elle fausse ? Pourquoi des rapports de proportions en architecture sont-ils faux? N'est-ce donc pas la raison qui agit sur nos sens, indépendamment de notre volonté, pour les régler et en former ce qu'on appelle le sentiment? Les Grecs n'étaient-ils pas un peuple de raisonneurs, à ce point que bon nombre de leurs philosophes ont déraisonné à force de vouloir raisonner? Or ce peuple de raisonneurs était aussi le peuple le mieux pourvu du sentiment des arts ; il fut le premier qui, en architecture, établit les Ordres, c'est-à-dire qui sut convertir en lois un instinct, celui des proportions. Avant les Grecs, nous voyons bien que tous les peuples qui ont bâti ont été guidés par ce même instinct, par ce

besoin intime d'établir certains rapports et différences entre les parties d'un édifice ; nous n'en connaissons aucun cependant qui ait su amener cet instinct à la puissance d'une loi et d'une bonne loi, puisqu'elle n'a jamais pu être modifiée qu'au détriment de l'effet produit sur les sens.

Tous les monuments du monde, depuis le fond de l'Orient jusqu'aux limites de l'Occident, produisent, chez celui qui les regarde, une impression double (je ne parle, bien entendu, que des monuments dignes d'exciter l'attention). Il y a l'admiration, le plaisir ; il y a encore l'embarras, la confusion que l'on éprouve en voyant une chose qui demande un travail de l'esprit pour être comprise. De cette double impression, il résulte ceci : c'est qu'à moins d'être possédé du désir de savoir, l'esprit du spectateur s'effarouche et passe outre sans chercher à comprendre. Le monument grec seul, entre tous, n'excite qu'une impression homogène; nul effort pour le comprendre, pour se familiariser avec son être; il est aussi clair pour le premier venu que pour l'artiste versé dans la connaissance de son art. Ce qu'il veut dire, il le dit tout de suite et à tous; et, fait étrange, cette qualité unique et si belle semble un défaut aux yeux de ceux qui se sont habitués à voir dans l'architecture une énigme perpétuelle. J'ai parfois entendu demander : « En quoi le Parthénon est-il beau ? » Autant vaudrait demander : « En quoi un homme jeune, bien fait et dépouillé de ses habits, est-il beau ? » A cela on ne peut que répondre : « Un homme nu est beau parce qu'il *est*, parce que, sans faire un effort d'intelligence, sans calculs, on sait qu'il marche, qu'il est robuste, qu'il saisit, qu'il voit, qu'il pense, qu'il est complet, qu'il est un. » Au moyen de leur loi des Ordres, les Grecs sont arrivés, en architecture, à produire sur les sens cette impression simple. Le monument grec n'a pas besoin d'être expliqué ni commenté ; il est beau parce qu'il ne saurait être autrement, comme l'homme est beau parce qu'on ne saurait mieux faire. Je ne crois pas qu'il soit possible d'atteindre cette perfection autrement que par l'application de la raison à la satisfaction des instincts.

Vitruve, qui n'est pas grand philosophe, mais qui est imbu des idées grecques sur les arts, et qui n'en reflète que la surface, en vrai Romain qu'il est, commence son troisième livre sur les temples par un chapitre où il prétend établir une analogie entre les proportions du corps humain et celles des temples et des ordres qui les composent. Ce chapitre de Vitruve, par le fait, n'établit rien ; il est impossible d'en tirer aucune conclusion ; mais il lève un coin du voile qui nous cache la philosophie appliquée, chez les Grecs, à l'architecture, si nous cherchons dans la structure du corps humain, non point une échelle métrique, ainsi que le

suppose Vitruve, pour établir les rapports entre les parties d'une ordonnance d'architecture, mais une méthode. N'oublions pas d'ailleurs que les Grecs rapportaient tout à l'homme, et que nul peuple ne l'étudia mieux au point de vue psychologique et matériel. Pour arriver à établir des lois sur les proportions architectoniques, comme le firent les Grecs, il fallait bien trouver un appui, un point de départ, car les proportions ne sont que des rapports arbitraires au premier abord, un besoin instinctif que l'on ne peut définir d'une manière rigoureuse. Or les Grecs, bien que poëtes, n'étaient pas gens à se contenter d'idées vagues; il leur fallait appliquer une forme ou un principe à toute chose, même dans l'ordre immatériel. Leur mythologie en est la preuve la plus évidente.

S'il nous restait un traité d'architecture d'Ictinus, peut-être aurions-nous l'explication nette de cette analogie du corps humain avec l'ordonnance architectonique en général et les ordres en particulier. A son défaut, nous essayerons de raisonner comme il aurait pu le faire. L'homme est de tous les êtres organisés le plus complet, et cette perfection relative est si apparente, si réelle, qu'il est devenu le maître de tous ces êtres organisés. Il est le mythe de la structure ; donc, si l'on veut construire, il faut le prendre comme modèle, non quant à la forme à donner aux choses à construire, mais quant à la méthode applicable à ces constructions. L'homme est beau par excellence entre les êtres organisés, parce que sa structure est en accord intime avec ses besoins, ses fonctions et son moteur intellectuel. Donc, si l'on veut que le monument soit beau, il faut que sa structure suive rigoureusement ce même principe. Parmi les êtres organisés, beaucoup possèdent certains organes plus parfaits que ceux de l'homme, beaucoup sont plus agiles ou plus forts, aucun ne présente un ensemble aussi complet de facultés physiques en rapport proportionné avec ses besoins matériels et intellectuels. Donc il faut trouver cet accord, cette analogie entre le besoin et la forme extérieure, pour élever un monument parfait. En prenant les choses ainsi, certainement la structure du corps humain a pu être considérée par les Grecs comme une méthode bonne à suivre lorsque l'architecture s'est développée et qu'il a fallu lui trouver une forme belle expliquant la structure et concordant avec elle. Mais, je l'ai dit déjà, le Grec est, avant tout, observateur et amateur de la forme ; ce qu'il voit dans le corps humain, ce n'est pas ce que nous y trouvons, nous anatomistes, nous qui réduisons tout à l'analyse ; il observe seulement (et cela avec une incomparable intelligence) que les os sont mus par des faisceaux de muscles qui les recouvrent, lesquels sont enveloppés dans un tissu élastique ; il n'a étudié l'ostéologie qu'à travers le jeu des muscles et l'enveloppe cutanée ; il ne

sépare pas ces diverses parties créées ensemble pour les étudier indépendamment l'une de l'autre, mais il connaît exactement leurs fonctions et leurs rapports, leur apparence, en un mot. Aussi, quand il construit, donne-t-il à tous les membres de son architecture cè rapport harmonieux concordant avec la fonction, possède-t-il cette sobriété qui charme dans la structure du corps humain. Il peut donc y avoir quelque chose de réel dans le fond, sinon dans la forme du texte de Vitruve, lorsqu'il parle de l'influence du corps humain sur l'architecture des Grecs. Je crois qu'il faut se garder des idées creuses dans l'étude philosophique d'un art aussi positif que l'architecture. Mes lecteurs voudront bien me permettre de donner un corps aux principes que je viens d'exposer, en prenant dans l'architecture des Grecs certaines formes qui viennent appuyer ces principes.

Dans la structure de tout être organisé, et plus particulièrement dans celle de l'homme, quel que soit le mouvement, quelle que soit l'attitude, le système osseux non-seulement apparaît toujours, mais il présente des points saillants réunis par des courbes concaves ou convexes, suivant la nature des parties charnues qui se trouvent entre eux. Ces courbes se rapprochent d'autant plus de la ligne droite que le mouvement est plus énergique. Les Grecs ont compris et admis cette règle dans la statuaire, ce qui est naturel, et ils semblent l'avoir appliqué les premiers à l'architecture. Avant eux, les Égyptiens, dans les profils de leur architecture, ont eu en vue certainement l'imitation du système végétal. Leurs chapiteaux, par exemple, reproduisent évidemment les courbes des fleurs ou des fruits. Il n'en est pas de même chez les Grecs : leurs profils rappellent bien plutôt les courbes que forment des muscles ou parties charnues attachés à des extrémités osseuses et recouvrant leurs intervalles. Lorsque l'artiste prétend donner une apparence de vigueur à l'un des membres de son ordonnance, il a le soin de suivre, en traçant ses profils, les formes énergiques qu'affectent les contours du corps humain quand un effort ou un mouvement violent roidissent et tendent les muscles. Aussi ne trace-t-il pas ses profils à l'aide d'un moyen mécanique, comme le compas ; sa main est seulement guidée par le sentiment exquis des formes qu'il observe et connaît si bien. Le galbe du chapiteau dorique, par exemple, dans les plus anciens monuments grecs, présente une courbe assez prononcée (figure 1, profil A [1]). Plus l'artiste raisonne sur son art, plus il cherche à perfectionner l'expression qu'il prétend donner à sa pensée, il est conduit à insister sur sa première expression, à la

[1] De Sélinunte, acropole.

rendre plus sensible ; le galbe du chapiteau primitif dorique lui paraît bientôt manquer d'énergie, ne pas assez indiquer une chose qui porte ;



il arrive donc à tracer le profil B [1], puis à lier la colonne au chapiteau et ne plus faire, du tore sous le tailloir, qu'un cône, comme le montre le profil C [2]. Ainsi, en suivant son raisonnement, l'architecte grec passe, par une transition insensible, du chapiteau A, dont le tore semble un coussin, un corps mou interposé entre la colonne et le tailloir, au chapiteau C, dont le profil, ferme jusqu'à la sécheresse, est bien un support énergique reportant tout le poids du tailloir et de ce qu'il soutient sur le fût de la colonne.

Et si nous examinons ces profils avec attention, nous verrons que le raisonnement du constructeur et le sentiment de l'artiste marchent de pair. L'architrave portant sur le chapiteau A, le plus ancien des trois, présente son parement en D, c'est-à-dire à l'aplomb du fût. Déjà le

[1] Du Parthénon.
[2] Temple de Cérès, Eleusis.

constructeur du Parthénon a été choqué de voir cette saillie DG demeurant inutile après la construction; il a donc avancé la face de l'architrave posant sur son chapiteau, en E, c'est-à-dire en porte-à-faux, et son chapiteau devient plus énergique. Peu après, l'architecte grec avance encore le nu de l'architrave F sur le nu de la colonne, et exagère l'apparence de support donnée au chapiteau.

Il est évident que si les Grecs n'ont pas imité des ouvrages de charpenterie dans la construction des édifices de pierre ou de marbre qui sont parvenus jusqu'à nous, ils n'ont pas imité davantage les végétaux dans les détails de ces monuments, ainsi que les Égyptiens le faisaient toujours, ainsi que les Romains l'ont tenté, et, après eux, les artistes du moyen âge.

J'ai dit que, les premiers, les Grecs avaient établi certaines lois de proportions que nous désignons par *ordres* ou ordonnance; il ne faudrait pas conclure de là que l'Ordre grec ou les ordres grecs fussent absolus dans leurs rapports. Ces lois ne gênaient pas chez eux la liberté de l'artiste, tant s'en faut; elles n'étaient pas absolues, mais relatives, et bien que l'on puisse établir certains rapports entre les divers membres de l'ordre dorique à une même époque, il y a cependant une grande liberté dans l'application de ces règles et des variétés à l'infini; l'ordre dorique est toujours l'ordre dorique, comme un homme est toujours un homme; mais l'un est robuste, l'autre délicat; celui-ci est court et trapu, cet autre est svelte et grêle. Cette variété ne détruit pas l'harmonie relative ou les proportions relatives; ce que les Grecs ne font jamais, pas plus en statuaire qu'en architecture, c'est de mettre la tête et le torse d'un Hercule sur les jambes d'un Bacchus, un entablement lourd et robuste sur des colonnes grêles et très-espacées. Il pousse cette étude des relations qui doivent exister dans une ordonnance, c'est-à-dire dans toutes les parties d'un même édifice, jusque dans les moindres détails. Non-seulement ces rapports, ces relations existent entre les membres principaux d'une même ordonnance, entre les colonnes, les chapiteaux, les entablements, les écartements des points d'appui, les vides et les pleins, mais aussi entre les profils, leur galbe, leur saillie; ils existent même (autant qu'on en peut juger) dans la coloration de ces édifices.

Les Grecs n'ont guère employé dans la construction de leurs édifices importants que deux ordres, l'ordre dorique et l'ordre ionique. Si l'on compare ces deux ordres entre eux, il est facile de reconnaître qu'ils possèdent chacun leur harmonie propre, bien qu'ils dérivent d'un même principe. La structure est la même, le mode seul diffère. Si l'ordre dorique est simple et grave dans l'ensemble de sa composition, par les

proportions générales, cette gravité, cette simplicité se retrouvent dans les moindres détails ; l'effet est obtenu, ainsi que nous l'avons fait voir, par les contours, les silhouettes, le jeu des ombres et des clairs sur des surfaces larges, par le galbe des profils. L'ordre ionique, élégant, au contraire, par ses proportions d'ensemble, conserve cette élégance dans les détails, dans les profils plus fins et plus nombreux, dans l'ornementation plus délicate et répandue avec moins de parcimonie. L'ordre dorique semble être fait pour être appliqué aux monuments les plus vastes ou qui, par leur position, doivent être vus de loin ; l'ordre ionique paraît convenir aux édifices faits pour être vus de près, pour occuper les yeux par la finesse des détails. On pourrait presque dire que l'ordre dorique est mâle et l'ordre ionique femelle ; et cependant, l'un comme l'autre ne s'écartent pas des règles générales que l'architecte grec a cru devoir appliquer aux ordres ou à l'ordonnance. Si, dans l'ordre ionique, les colonnes sont plus grêles que dans l'ordre dorique, elles se couvrent d'un plus grand nombre de cannelures, leurs chapiteaux sont décorés de sculpture, sont plus importants ; les membres de l'entablement sont plus divisés, les fûts posent sur des bases circulaires, car l'instinct de l'artiste grec lui avait fait sentir qu'en ornant le chapiteau, en taillant la colonne avec plus de finesse, il ne pouvait la faire porter brutalement sur le socle ; il fallait une transition. La plupart des principes généraux se retrouvent également appliqués dans les deux ordres ; jamais les *antes* ne portent les chapiteaux adaptés aux colonnes, car le Grec a trop de sens pour placer sur un pilastre plat ou une tête de mur le chapiteau qu'il a supposé convenir à la colonne, à un fût dont la section est circulaire. Pour les deux ordres, la structure est semblable ; ce n'est qu'assez tard même que le Grec supprime, dans l'ordre ionique, certains membres secondaires qui tiennent à la construction, comme le triglyphe, par exemple.

Il ne faut pas croire que l'adoption des ordres doive gêner l'architecte grec ; la loi ne détruit pas l'indépendance individuelle de l'artiste. Celui-ci cherche le mieux et ne croit jamais être arrivé à la perfection absolue. Nous avons essayé de faire comprendre l'importance qu'il attache à l'effet, combien il observe finement le jeu de la lumière et des ombres sur les surfaces, la découpure pittoresque des silhouettes sur le ciel. L'artiste grec est doué de sens trop délicats pour se soumettre à une loi impérieuse, aveugle. S'il admet la symétrie, c'est plutôt comme une pondération que comme une règle géométrique. Il ne serait jamais venu à l'esprit d'un artiste grec de donner à deux édifices destinés à des usages différents une apparence semblable. Les débris de leurs monuments, les descriptions si précieuses de Pausanias, nous font connaître que jamais

ils n'ont admis ce triste expédient des architectes modernes qui croient produire un grand effet d'ensemble en soumettant tous les édifices d'une place publique, quelle que soit la destination de chacun d'eux, à une même ordonnance. Ils observent la nature et procèdent comme elle; si elle a ses lois, elle est variée à l'infini. Un architecte grec auquel on chercherait à faire comprendre la beauté des dispositions symétriques de nos grandes conceptions architectoniques modernes, de ces façades pareilles de monuments différents par les services qu'ils contiennent, et différemment orientés, nous prendrait en pitié et pourrait nous dire : « Pourquoi, puisque vous croyez que la beauté réside en grande partie « dans la symétrie, ne cherchez-vous pas à obtenir du ciel que le soleil « se lève et se couche en même temps à l'orient et à l'occident, afin que « vos édifices soient toujours éclairés de deux côtés à la fois? Tout dans « la nature procède par contrastes ; elle vous démontre que le bien ne se « fait sentir que par opposition avec le mal, que la lumière n'existe pas « sans l'ombre, qu'une chose n'est grande que par ses dimensions « relatives, qu'il n'existe pas deux êtres de la même espèce identiquement « semblables, et vous pensez atteindre le beau et le bien en changeant « l'ordre naturel des choses, en remplaçant la variété par l'uniformité? « Voici une place publique entourée d'édifices ; celui-ci est un tribunal, « celui-là le palais d'un ministre, cet autre contient des bureaux ou des « cellules destinés à des scribes, le quatrième est une caserne, le « cinquième une caisse publique, le sixième un lieu réservé aux fêtes; « vous me le dites, et je veux bien le croire ; mais si vous n'inscrivez pas « sur la porte de ces divers établissements ce qu'ils contiennent, com- « ment le saurai-je ? Ce côté de la place est exposé au soleil tout le jour, « cet autre reste dans l'ombre, et je vois du côté de l'ombre les mêmes « portiques que du côté exposé au soleil. Je vois pour vos cellules de « scribes des fenêtres pareilles à celles de votre salle de fêtes. Je vois « sur les frises de ces six bâtiments les mêmes ornements sculptés, sur « les acrotères les mêmes emblèmes ; et vous qui faites ces choses sans « raison, et pour satisfaire, dites-vous, aux règles de l'art, vous pré- « tendez vous inspirer de nos mœurs ! Mais vous n'avez donc jamais « visité l'Attique, le Péloponèse, ou nos colonies? Prétendriez-vous vous « inspirer de nos arts, parce que je vois ici des colonnes surmontées de « leur chapiteau et de leur entablement? des ordres placés là par le « hasard, sans motif apparent? Croyez-vous que l'architecture consiste « à répéter sur une façade des fragments que vous nous avez pris et que « vous copiez assez mal? Je ne sais quel peuple vous êtes, mais vous « n'êtes ni des Grecs, ni même des Romains..... Ce n'est pas ainsi que

« procédaient nos architectes. Certes, ils avaient des lois, mais pour les « interpréter et non pour s'y soumettre comme un troupeau de moutons « marchant dans le même sillon, sous la houlette du berger. L'architecte « grec auquel on confiait la construction d'un monument cherchait « d'abord à remplir exactement le programme qui lui était tracé ; il « voulait que tous connussent la destination de son édifice, non-seule- « ment par les dispositions générales, mais par la sculpture qui l'ornait ; « il le plantait en observant l'orientation favorable à chaque service ; il « n'aurait pas décoré un bâtiment destiné à contenir des commis comme « le palais du premier magistrat ou une salle d'assemblée. Amant de son « œuvre, l'étudiant sur toutes ses faces, la revoyant et la perfectionnant « sans cesse, il voulait ne rien laisser imparfait ; il n'aurait pas caché de « grossières cloisons de plâtre et de bois blanc derrière des façades « magnifiques ; il n'eût quitté son œuvre qu'à regret, craignant d'avoir « oublié un détail, d'avoir négligé quelque coin secret, ou d'avoir laissé « quelque prise à la critique. Ne dites donc pas que vous suivez nos « traces : si vous nous avez volé quelques haillons dont vous vous parez « comme ces sauvages qui pensent imposer le respect en jetant sur leurs « épaules un morceau de pourpre, vous ne comprenez ni notre esprit, « ni notre langue. Ceux qui vous ont précédés de quelques siècles dans « cette ville, et que vous appelez des barbares, sont bien plus près de « nous ressembler que vous-mêmes. S'ils parlent une autre langue que « moi, je comprends cependant qu'ils raisonnent, qu'ils sentent et ont « su exprimer ce qu'ils voulaient dire..... J'entends que vous vantez fort « nos artistes dans vos écoles..... Est-ce raillerie? Croyez-vous leur « rendre un hommage sensible en laissant de côté leur intelligence ou « leur esprit, et leur prenant un vêtement qui n'est pas fait pour vous et « que vous ne savez porter?..... » Un Grec de l'antiquité transporté à Paris ou à Londres aujourd'hui pourrait en dire beaucoup plus long ; il est prudent, je crois, de l'interrompre.

La nature de l'esprit grec appliqué aux arts mieux développée, apprécions maintenant l'esprit du Romain.

Le peuple romain dispose d'armées nombreuses qu'il peut employer aux travaux d'utilité publique, il possède une population d'esclaves double au moins de celle des citoyens. Voilà pour les bras. Les conquêtes et la façon dont il les administre font affluer dans ses coffres des richesses immenses : avec les bras il élèvera des édifices ; avec les richesses, il payera les matériaux précieux et les artistes. Sa constitution sociale et politique fait que la construction et la décoration des monuments sont deux opérations distinctes. Essentiellement pratique, la méthode du

Romain consiste à employer des moyens de bâtir en rapport avec son état social. S'il peut (et il le peut presque toujours parce qu'il est riche) il revêtira sa bâtisse d'une forme splendide, mais d'abord il dispose d'un nombre incroyable d'ouvriers, il les met à l'œuvre. Or tous les hommes, pour peu qu'ils aient de bons bras, peuvent casser des pierres, faire de la chaux, charrier du sable, mouler de la brique et la cuire ; il n'est besoin, pour exécuter ces travaux préparatoires, d'aucune instruction spéciale. Des armées ou des esclaves ramassés sur tous les points de l'Europe y sont propres. Le Romain l'entend ainsi et agit en conséquence. Avec ces éléments, quelle est donc la méthode la plus convenable pour arriver à construire de vastes monuments? Ce n'est pas, à coup sûr, de faire extraire à grand'peine des matériaux de grande dimension, lourds, par conséquent, difficiles à transporter, exigeant des tailleurs de pierre habiles pour les équarrir, des engins compliqués pour les monter et les poser, beaucoup de temps et un personnel spécial. Ce ne sera qu'exceptionnellement que le Romain emploiera de pareils moyens. Sa méthode ordinaire sera tout autre. A l'aide de bras nombreux et inintelligents pour la plupart dont il dispose, il approvisionnera des quantités énormes de petits matériaux, il fera mouler de la brique, cuire de la chaux sur place, charrier du sable ; puis les architectes traceront les murs, les points d'appui ; des milliers de manœuvres, dirigés militairement par quelques chefs d'atelier, surveillés par des conducteurs, corroieront le mortier, apporteront à bras le moellon, le caillou, la brique ; quelques hommes spéciaux parmi cette foule dresseront les parements, et les manœuvres rempliront les massifs d'un béton compacte. Arrivés à la naissance des voûtes, la science de l'architecte interviendra ; celui-ci fera disposer des cintres en charpente. Le bois ne manque pas : les Gaules, la Germanie sont couvertes d'immenses forêts. Il garnira ces cintres de couchis jointifs, et, cette opération terminée, les mêmes maçons et manœuvres viendront mouler cette carcasse de bois avec leur brique, leur moellon et leur mortier. Un chef habile, quelques charpentiers, quelques bons maçons et des milliers de bras peuvent, en suivant cette méthode, élever le plus vaste monument en quelques mois. Rien ne rappelle mieux la méthode romaine que nos grands travaux de chemins de fer : leurs meilleures constructions d'art ont été élevées par les mêmes moyens, en employant quelques ouvriers intelligents et des milliers de bras travaillant en aveugles, mais sous une surveillance régulière et sévère, d'après certaines formules établies par l'expérience. A l'appui de ce que je viens de dire, et comme une preuve de l'indifférence des Romains pour la décoration de leurs édifices, combien pourrait-on citer

de monuments d'utilité publique qui sont restés épannelés seulement ? quoique les Romains aient eu plusieurs siècles pour achever leur enveloppe d'art. A Rome, la Porte-Majeure, qui sert d'arrivée à l'eau claudienne, arc de triomphe, édifice conçu d'une façon toute monumentale, n'est pas ravalée, et ce qui doit être remarqué, c'est que la Porte-Majeure, bâtie par Tibère-Claude, fils de Drusus, fut restaurée par Vespasien, ainsi que l'aqueduc, et par Titus, son fils. Les fondateurs, comme les deux restaurateurs de ce magnifique aqueduc, songèrent bien à rappeler leur munificence par des inscriptions, mais ne firent point donner la dernière main à ce monument d'utilité publique. Avant de faire graver son nom sur un édifice bâti à ses frais, un Grec aurait voulu d'abord que ce monument fût achevé et digne de transmettre à la postérité le goût et l'amour pour les arts de son fondateur. Dans le Colisée même, on rencontre des parties de ravalement qui n'ont été qu'ébauchées. Mais c'est surtout loin de la capitale de l'empire que ces négligences apparaissent. En Provence, l'amphithéâtre de Nîmes est incomplétement ravalé; le grand aqueduc, dit le Pont du Gard, ne l'a jamais été que sur quelques points. Dans toutes les provinces de l'empire, on constate cette indifférence pour la forme d'art. Ce qui préoccupe le Romain avant toute chose, c'est le plan de l'édifice, c'est-à-dire l'exacte position de chaque service du monument qu'il veut élever; les dimensions relatives des parties de ce monument, soit en surface, soit en hauteur, c'est encore (choses auxquelles nous ne songeons guère, nous qui prétendons être Romains) l'orientation, le choix du terrain, le moyen de profiter des mouvements naturels du sol, l'économie. Le Romain n'est jamais parcimonieux, mais il est économe, c'est-à-dire qu'il n'entend perdre ni du terrain, ni des matériaux; il ne comprend pas l'artiste qui travaille comme le Grec ou le maître du moyen âge, pour lui seul; il entend que le sculpteur qu'il emploie travaille pour le public, et que sa richesse à lui, Romain, lui fasse honneur. D'ailleurs, il n'appelle l'artiste que lorsque le besoin matériel est satisfait; encore une fois, ce n'est qu'un habilleur. De la finesse des détails, il ne s'inquiète guère, il préfère revêtir son monument de marbres précieux, riches de couleur; il les estime d'autant qu'ils sont rares et difficiles à travailler : en cela perce son goût de parvenu.

Combien cela ressemble peu à la manière de produire des Grecs ! Chez eux, tous les ouvriers sont des artistes. Ne leur demandez pas de ces constructions dans lesquelles l'homme n'est qu'une machine ; du mortier, ils n'en font pas entrer un mètre cube dans leurs bâtisses; les fondations, ils les établissent en pierres sèches, à la hâte : ce travail matériel, caché,

ils l'évitent autant que faire se peut, ils posent leurs monuments sur le roc, leur territoire s'y prête merveilleusement; mais ils prétendent, en revanche, faire voir toutes les parties des constructions qui s'élèvent au-dessus du sol; le tailleur de pierre a son sentiment de vanité tout comme le statuaire. Il veut (pour employer un terme de métier) que *sa* pierre ait son *parement vu*, une de ses faces au moins exposée aux regards. Si le Grec n'emploie pas les voûtes, ce n'est pas tant parce qu'il ne les connaît point (ce qui est difficile à admettre) que parce que ce mode de construction exige des culées puissantes, des massifs inertes de construction, et il lui répugne d'employer le bras humain à faire une masse passive dont une grande partie est cachée, qui exigera un travail pénible, machinal. Quels que soient les avantages que présente la bâtisse voûtée, ces avantages, aux yeux du Grec, ne peuvent compenser (qu'on me passe l'expression) l'humiliation du travail des culées. D'ailleurs, si le sol de son territoire le dispense de faire des fondations, il lui prodigue les plus admirables matériaux; si le marbre vient à lui manquer, comme dans la Grande-Grèce, en Sicile, il revêt la pierre qu'il emploie d'un stuc fin appliqué avec un soin et une adresse inimitables. Ce stuc, il le colore de façon à faire ressortir son travail, à le parer, car le Grec est éminemment artiste : il aime, il respecte ce qu'il produit, il ne veut laisser ignorer aux yeux nul détail de son œuvre.

Quand le Romain a élevé sa bâtisse d'après les procédés que nous venons d'indiquer tout à l'heure, s'il dispose d'artistes capables, s'il peut se procurer des marbres, même à grands frais et en les faisant venir des contrées les plus éloignées, une fois son programme rempli, il fait revêtir sa construction d'une couche de ces matières précieuses débitées en lames minces, il la décore de bandeaux, il y accole des colonnes, des entablements; sur ses voûtes, il fait poser des stucs sculptés, peints et dorés, il se fait Grec, quant à l'apparence de la matière, autant qu'il le peut. Mais les monuments grecs sont petits, les monuments romains sont vastes, élevés; le Romain superpose les ordres grecs; bien mieux (et c'est là où le mépris du Romain pour le rationalisme grec apparaît) les ordres grecs ne portent que des plates-bandes; le Romain n'admet guère que l'arc et la voûte dans ses édifices publics : il fait dresser des colonnes engagées contre les pieds-droits de ses arcs et, au-dessus des archivoltes, il pose des plates-bandes sur les colonnes, c'est-à-dire qu'il prend l'ordonnance grecque comme un cadre qui lui sert à orner sa construction nécessaire. Singulière bévue, et qui montre bien comme le Romain distingue la construction de la décoration, ne considérant celle-ci que comme un luxe, un vêtement dont l'usage ou l'origine lui importe peu.

C'est dans l'application des formes grecques sur leurs monuments contraires à la construction grecque que les Romains ne doivent point être imités, et c'est cependant, il faut le dire, par là que l'étude de l'architecture romaine a commencé chez nous depuis l'époque de la renaissance, tant les principes vrais, sous tous les climats et de tout temps, fussent-ils les plus conformes à la raison, au bon sens, sont méconnus par ceux-là même qui devraient les proclamer et les observer comme des axiomes. Poser une plate-bande au-dessus d'un arc est certainement ce qu'il y a de plus opposé au bon sens, puisque l'arc étant par lui-même une décharge devrait être, au contraire, placé au-dessus de la plate-bande qui peut à peine se porter elle-même. La chose fragile doit être protégée par la chose résistante et non la protéger. C'est là une règle de tous les temps. Les paysannes qui vont au marché à la ville portent leurs souliers à la main tout le long du trajet, et ne les mettent que lorsqu'elles entrent dans la cité; tout le monde a pu observer ce fait. Que dirait-on de celui qui concluerait de ceci que les souliers sont faits pour être portés à la main quand on marche, pour être mis aux pieds quand on s'assied? Qui voudrait faire adopter cet usage et qui traiterait de barbares tous les gens qui se chausseraient pour marcher? Le pied peut être admirable de forme, le soulier un chef-d'œuvre, il n'en sera pas moins vrai que les souliers sont faits pour être mis aux pieds et non être portés à la main. Ce n'est pas tout d'admirer les œuvres de l'antiquité, il faut voir d'abord si elles sont à la place qui leur convient : or la plate-bande sur des colonnes engagées couronnant un arc choquerait très-fort un Grec du temps de Périclès. Il ne manquerait pas de demander, en voyant réunies ces constructions peu faites pour aller ensemble « si la plate-bande ne se serait point brisée, et si, pour la soutenir, on n'aurait pas, après coup, élevé des pieds-droits le long des colonnes et posé un arc en sous-œuvre. » Mais lorsqu'on serait venu lui dire que cette construction a été conçue ainsi, que c'est une combinaison architectonique, nous croyons que le Grec hausserait les épaules... Nous ne sommes plus des Grecs, et il ne nous est pas permis de hausser les épaules chaque fois que de semblables bévues nous passent sous les yeux. Il nous est permis de raisonner toutefois, et de ne prendre l'architecture romaine que sous bénéfice d'inventaire, de distinguer la construction des monuments romains, qui est excellente, de leur enveloppe d'emprunt, et c'est ce que nous nous efforcerons de faire. Il nous est permis, tout en reconnaissant les qualités propres aux arts romain et grec, de ne pas les confondre dans un même sentiment banal d'admiration, de les séparer comme étant chacun l'expression de principes différents, ennemis même;

de voir, dans le premier, la plus délicate et la plus libre traduction des nobles instincts de l'homme ; dans le second, l'aveugle soumission aux besoins matériels, à l'organisation administrative d'un État politique puissant.

L'architecture grecque ne nous présente plus aujourd'hui qu'un petit nombre de monuments presque totalement ruinés et d'une seule nature ; elle échappe à la critique ; nous ne pouvons qu'admirer ces restes d'un art merveilleux, y chercher ces principes si féconds et trop oubliés que j'ai essayé de remettre en lumière. Quant à l'architecture romaine, il n'en est pas ainsi : elle couvre encore une partie du monde ancien, elle s'applique à des monuments de toute nature, depuis la voie publique, l'aqueduc, jusqu'à l'arc de triomphe et la colonne votive. L'histoire du peuple romain depuis la fin de la république nous est parfaitement connue, mieux que la nôtre, certainement ; ses lois, ses coutumes n'ont rien pour nous d'obscur : il est donc possible, sinon facile, de suivre pas à pas la marche des arts à travers l'histoire de ce grand peuple, d'autant que les arts chez les Romains, comme la religion, ne sont guère que des instruments de sa politique invariable. « Ce ne fut ni la crainte ni la piété qui établit la religion chez les Romains, dit Montesquieu [1], mais la nécessité où sont toutes les sociétés d'en avoir une... » Et plus loin : « Je trouve cette différence entre les législateurs romains et ceux des autres peuples, que les premiers firent la religion pour l'État, et les autres l'État pour la religion. » Ce passage peut aussi bien s'appliquer aux arts ; les Romains eurent des arts parce qu'ils comprenaient que les arts doivent exister dans tout État civilisé ; c'était une affaire de convenance, non de conviction, comme chez les Égyptiens ou chez les Grecs. Et remarquez bien ceci : quand les Romains bâtissent un temple, c'est-à-dire un sanctuaire pour la divinité, ils en prennent l'ordonnance, les dispositions chez les Grecs ; ils n'ont pas un temple à eux comme les Égyptiens ou les Grecs. La religion *officielle* de Rome était une importation grecque. En mythologie, les deux peuples avaient les mêmes idées : la déification des forces naturelles ; mais la forme des mythes est bien différente cependant. Ainsi, par exemple, pour faire saisir cette différence, le dieu *Sterquilinius* (du fumier), force productrice chez les Romains, correspond à l'*Eros* (l'Amour) chez les Grecs. Mais lorsqu'il s'agit d'édifices civils, le Romain législateur intervient ; il commande, sait ce qui lui convient, et il n'emprunte aux autres peuples que le vêtement de son monument. Encore le taille-t-il à sa guise. Il ne souffre pas que l'artiste l'embarrasse de ses

[1] *Dissertation sur la Politique des Romains dans la religion.*

principes ; il ne s'occupe pas à délier le nœud gordien, il le coupe; il agit en face des arts comme Claudius Pulcher, au moment de livrer une bataille navale, traitait les idées superstitieuses de ses soldats ; les poulets sacrés, consultés, ne voulaient pas manger, c'était d'un mauvais augure : « Puisqu'ils ne veulent pas manger, dit-il, qu'ils boivent. » Et il les fit jeter à la mer. Si l'art est une religion, une croyance vive, ardente pour l'artiste convaincu, il n'est qu'un préjugé gênant pour tous ceux qui ne sont pas artistes. Supposez un corps d'architectes, sculpteurs et peintres, soumis à des principes inflexibles, au milieu d'un État qui n'a aucune conviction en fait d'art : ce sera un embarras de tous les instants. Les Romains, politiques, législateurs et administrateurs avant tout, ne pouvaient admettre dans leur société de pareilles entraves. Les artistes, chez eux, sont ou des esclaves ou des affranchis, ou tout au moins des citoyens tenus dans une obscurité systématique. Ils feront plus volontiers, d'un joueur de flûte, un préfet, que d'un architecte ou d'un sculpteur. Il est indifférent au Romain que l'architecte applique tel ordre, telle corniche ou telle moulure à son monument. Mais le jour où l'architecte voudra raisonner, mettre en avant certains principes, en vertu desquels il doit agir, au-dessus de la volonté du magistrat ; se refusera, par exemple, à donner trois étages à un édifice qui serait d'une meilleure proportion s'il n'en avait que deux, quelque autorité qu'il invoque, quelques bonnes raisons qu'il allègue d'ailleurs, le magistrat lui ordonnera d'abord d'obéir et ne s'amusera pas à discuter avec lui sur les principes de son art, car lui, Romain, n'admet d'autre autorité que celle de la raison d'État. Un trait bien connu fait connaître quelles étaient les idées des Romains en fait d'art. Mummius l'Achaïque, faisant transporter de Grèce à Rome des œuvres d'art d'une haute valeur, stipulait que si l'on gâtait, dans le transport, un certain tableau de Zeuxis, les négligents ou les coupables seraient tenus d'en faire un autre. Nous ne savons trop comment les magistrats romains traitaient les artistes et quelle était la dose d'indépendance qu'ils leur laissaient ; nous ne pouvons que conjecturer ; mais nous savons quelles étaient les opinions manifestées par ces magistrats à l'égard de certaines sectes religieuses qui se trouvaient précisément dans la situation où se seraient placés des artistes professant des doctrines inflexibles au milieu de la société romaine.

Nul gouvernement ne fut plus tolérant que le gouvernement romain ; il admit toutes les religions, à la condition qu'elles fussent tolérantes elles-mêmes ; il ne proscrivit que la religion égyptienne, la religion juive, et la religion chrétienne, parce qu'il supposait qu'elles étaient intolérantes toutes trois. Il les considéra toutes trois comme dangereuses dans l'État ;

il ne fit pendant longtemps nulle distinction entre elles, parce que, à ses yeux, chez les Égyptiens, les juifs et les chrétiens, les prêtres formaient un corps à part, indépendant de l'autorité civile, faisant une distinction entre le spirituel et le temporel, comme on a dit depuis. Les Romains ont persécuté le culte de Bacchus, par exemple, non comme culte religieux, mais comme contraire à l'ordre; comme aujourd'hui l'État admet la liberté des cultes, mais ne peut permettre à aucun de causer du scandale ou du désordre en public. A Rome, le prêtre, l'augure étaient des magistrats. « Dans notre ville, dit Cicéron [1], les rois et les magistrats qui leur « ont succédé ont toujours eu un double caractère et ont gouverné l'État « sous les auspices de la religion. » Si le gouvernement romain professait ces doctrines quant à l'exercice des religions, à plus forte raison devait-il les professer dans les arts qui, à ses yeux, n'avaient qu'une importance beaucoup moindre. Nous n'entreprendrons pas ici de démontrer si le Romain, en se plaçant au seul point de vue de l'art, avait tort ou raison; si l'art pouvait se développer sous l'oppression du magistrat, ou s'il devait peu à peu tomber dans le mépris; nous ne cherchons ici qu'à réunir des renseignements de nature à faire comprendre à nos lecteurs les différences profondes qui séparent l'art grec de l'art romain. Notre tâche n'est pas, d'ailleurs, de faire l'histoire politique des peuples, mais d'indiquer jusqu'à quel point les arts, et ceux de l'architecture en partilier, reflètent les mœurs et les institutions des peuples chez lesquels ils se développent. Les Grecs étaient, en fait de religion, moins tolérants que les Romains, témoin la mort de Socrate, la persécution d'Alcibiade pour avoir outragé les Hermès d'Athènes, et encore les Péloponésiens, qui ne se rendirent à l'armée des Grecs que le lendemain de la bataille de Marathon, parce qu'ils avaient dû célébrer une fête religieuse; leurs institutions civiles étaient bien loin d'avoir la force et la sagesse de celles des Romains : ils étaient brouillons, inquiets, mais cet état était merveilleusement propre au développement des arts. S'il nous fallait tirer des conséquences rigoureuses de tout ce que nous venons de dire, la conclusion serait triste, car elle ne tendrait à rien moins qu'à démontrer que plus les institutions qui régissent les peuples sont sages, fortes, bien ordonnées, et moins les arts peuvent vivre de leur propre vie et laisser des œuvres parfaites. Nous ne pensons pas que personne ait jamais raisonné ainsi devant Louis XIV; mais le sentiment de ce prince était parfaitement d'accord avec ses principes de monarque absolu, de chef

[1] *De Divinatione*, lib. I, c. XL. Voir la *Dissertation sur la Politique des Romains dans la religion*; Montesquieu.

de l'unité nationale, lorsqu'il prétendait couvrir la France de monuments romains : l'architecture romaine était la seule qui pût être en harmonie avec son système politique, et on eût été fort mal venu de prétendre soutenir devant lui que si une société veut avoir des arts, elle doit laisser une certaine liberté aux artistes sur les questions d'art. Disons-le tout de suite : lorsqu'il s'agit de l'homme, de ses sentiments divers, de ses relations, des produits nés de sa raison et de ses sentiments, les conclusions déduites d'après la logique absolue sont rarement justes. Il faut faire la part des variations infinies des instincts de l'homme, des contradictions dont il est pétri, des traditions, de ses préjugés, de son tempérament. Mais cependant il est certaines lois de l'esprit des peuples qui traversent les siècles, qui se font jour malgré les révolutions, les religions diverses, et demeurent toujours les mêmes. Ces deux principes opposés du développement des arts, dont nous venons d'indiquer l'origine chez les Grecs et les Romains, sont et seront toujours en présence, et nous verrons comment, longtemps après, ils agissent sur l'architecture. Nous le demandons : n'est-il pas puérile, en face de l'histoire, de ces grands courants de l'esprit humain, de discuter sur la prééminence de telle ou telle école, de lancer des anathèmes sur une forme de l'art plutôt que sur une autre? En vérité, nous pensons qu'il y a mieux à faire.

Je ne saurais trop le répéter, il n'y a que l'Art : c'est celui qui est en harmonie avec les mœurs, les institutions et le génie des peuples ; s'il prend des formes différentes, c'est que ce génie, ces mœurs et ces institutions sont autres ; si, dans le cours du temps, il semble revenir au point d'où il est parti, c'est qu'un phénomène analogue se produit dans les institutions, les mœurs et le génie des populations. S'il s'égare et cherche sa voie de tous côtés, ne lui crions pas : « Voici la seule bonne, c'est celle que j'ai prise. » Contentons-nous de l'éclairer, d'apporter partout la lumière ; aidons-le par l'étude attentive, par l'analyse faite sérieusement et avec une entière bonne foi ; mais ne le poussons pas de droite ou de gauche, sous le prétexte de le conduire dans le vrai chemin. L'étude et l'amour de l'art, non pas d'*un* art, la recherche de ses principes vrais sont les seuls éléments auxquels les esprits sages doivent recourir quand l'art semble se perdre ou s'égarer.

Nous venons de parler du *génie* des peuples ; mais qu'est-ce que le génie des peuples? Je désire ne rien laisser d'indécis dans l'esprit de mes lecteurs, éviter ces mots vagues qui prêtent aux équivoques ; car il est nécessaire que nous nous entendions sur tous les points. Dans les sociétés constituées, il y a trois éléments distincts : l'élément que nous appelons le génie d'une nation, les mœurs qu'elle adopte, et les institu-

tions qu'elle s'impose ou qui lui sont imposées. Les peuples de l'antiquité qui nous sont connus, les Grecs et les Romains, si différents entre eux, ont chacun leur génie propre en harmonie parfaite avec leurs mœurs et leurs institutions. Il n'en a pas toujours été ainsi depuis l'établissement du christianisme. L'effroyable désordre causé par les invasions des barbares sur le continent a laissé de profondes traces sensibles encore de nos jours, et qui ne s'effaceront de longtemps. De là, dans le moyen âge et les temps modernes, des contradictions monstrueuses entre le génie des populations, les institutions qui les régissent et les mœurs qu'elles adoptent. De là, une tendance incessante des peuples à suivre les inspirations de leur génie propre et les violences pour étouffer ces inspirations, en désaccord souvent avec les institutions auxquelles il leur a fallu se soumettre.

Cette courte digression est nécessaire pour expliquer ce que j'entends par le génie d'un peuple. Le génie d'un peuple n'est autre chose que le tour qu'il emploie pour exprimer ses besoins physiques et moraux. Le génie du peuple grec le porte à mettre en évidence et à revêtir d'une forme rationnelle ce qu'il conçoit. Le génie du peuple romain le porte à soumettre toute chose à la raison publique, à ce que nous appelons le gouvernement. Le Grec place son génie au-dessus de ses institutions; le génie du peuple romain est de se soumettre aux institutions. *Morituri te salutant.* Ce mot : « Ceux qui vont mourir te saluent, César ! » est l'expression la plus vraie du génie romain. Athènes a eu son Socrate; Rome ne pouvait l'avoir. Socrate est Athénien à Athènes, on l'écoute, il est dangereux, il sape les croyances en les discutant, on le fait mourir: il n'eût pas été Romain à Rome, n'eût pas été écouté, n'eût pas été dangereux. A Rome, ce sont les Gracques qui sont considérés comme dangereux. C'est plus encore Spurius Mœlius qui, dans un temps de famine, ayant distribué du blé gratis au peuple romain, fut tué par Servilius Ahala, comme recherchant par ces moyens une popularité funeste à l'État. Ce ne sont pas des philosophes, ce sont des réformateurs de la constitution sociale, ou ceux qui se mettent en opposition avec la loi civile qui, à Rome, sont regardés comme dangereux. L'harmonie qui existe entre les arts de l'antiquité, le génie et les mœurs des peuples dont l'histoire nous est connue est si complète, ces arts reflètent si parfaitement le caractère des populations étroitement uni à leurs institutions, que l'étude de ces arts est la seule qui soit élémentaire, qui doive, tout d'abord, occuper la jeunesse, qui ne puisse être remplacée. Et s'il est permis de prendre des exemples autour de soi, nous dirons que tous ceux, parmi nous, qui ont poussé leurs études jusque dans le moyen

âge et la renaissance du XVIe siècle, n'ont pu le faire avec quelque fruit qu'après avoir étudié l'antiquité païenne. Nous regarderions comme un acheminement vers la barbarie l'étude exclusive des arts du moyen âge. Mais nous considérons comme étroit et insuffisant l'enseignement qui se borne à l'antiquité païenne, comme illogique, l'enseignement qui prétend passer sous silence certaines phases de l'histoire des arts, et qui voudrait nous faire sauter du siècle des Césars au siècle de François Ier, de Jules II, de Léon X et de Henri II. S'il est juste de considérer les arts chez les Grecs et les Romains comme étroitement liés aux institutions qui régissent ces peuples, s'il est raisonnable et fructueux de les étudier à ce point de vue, on tombe dans l'erreur si l'on veut établir ces rapports intimes entre les arts et les institutions du moyen âge. A cette époque de notre histoire, le génie des peuples est presque toujours en lutte avec les institutions qui les régissent. Les arts sont une des expressions les plus vives de cette lutte ; par cela même, les méthodes, au lieu d'être simples comme chez les anciens, sont complexes, demandent à être fouillées, scrutées avec soin, exigent les lumières de la critique et de l'analyse. Est-ce à dire que cette étude soit superflue ? Au contraire ; à notre sens, elle doit contribuer à développer l'esprit, lui donner la souplesse qui nous est si nécessaire aujourd'hui, au milieu de notre état social, compliqué, hérissé de contradictions sans cesse renaissantes, sorte de résumé des traditions du passé et des besoins physiques et moraux du moment, état social où tout est flottant, indécis, remis sans cesse en question, où le génie des peuples cherche son expression définitive à travers les doutes, les systèmes, les révolutions, où les institutions tendent, non plus à opprimer ce génie, mais à se mettre d'accord avec lui après tant d'expériences.

Notre programme est donc tracé. S'il est étendu, ce n'est pas notre faute, c'est notre temps qui le veut ainsi ; on ne lui reprochera pas du moins d'être étroit. Nous examinerons donc successivement la grande unité de principes des arts romains en ce qu'ils ont de romain, puis les éléments divers qui viennent détruire cette unité : l'influence de l'esprit issu du christianisme sur l'architecture ; l'ordre nouveau qui s'établit au milieu du chaos des premiers siècles du moyen âge, d'abord au sein des cloîtres, puis, au XIIe siècle, au milieu de la nation civile ; les rapports et les différences qui existent entre cet ordre nouveau et le génie des populations, le progrès secret, persistant, indépendant des arts, à travers des systèmes politiques complétement opposés à ces progrès, l'abaissement qui est la conséquence de cet état permanent de luttes ; car les arts du moyen âge forment une sorte de franc-maçonnerie qui,

comme toute organisation isolée, devient étroite et stérile. Nous suivrons le grand mouvement de la renaissance, ses étranges contradictions, ses efforts pour aboutir à un résultat opposé à celui qu'il s'était promis. Puis les moyens de profiter aujourd'hui du labeur de tant de générations, l'application des principes qui les ont guidées.

En finissant cet *Entretien*, à tous ceux qui nous disent aujourd'hui : « Prenez un art neuf qui soit de notre temps », nous répondrons : « Faites d'abord que notre temps ne soit pas un composé des traditions de l'antiquité, des influences de l'esprit du christianisme, des longues luttes du moyen âge entre le génie des populations et les restes de la conquête des barbares, des efforts tentés par le clergé et la royauté vers la domination absolue, des protestations incessantes des classes inférieures contre les tendances féodales; protestations qui se répètent avec une ténacité rare dans un sens opposé à ces tendances par le labeur journalier. Faites que nous oubliions la Réformation, cet amas énorme de savoir et de critique. Faites que nous ne soyons pas les fils de nos aïeux. Faites que le siècle de doute n'existe pas, que toutes les traditions n'aient pas été sapées par ce doute, tous les systèmes renversés; trouvez, pour mettre le pied sur le sol de la vieille Europe, une place qui ne soit couverte par une ruine; donnez-nous des institutions tout d'une pièce, des mœurs et des goûts qui ne se rattachent pas au passé, des sciences qui ne soient pas la conséquence des travaux de nos prédécesseurs. Faites, enfin, que nous puissions oublier tout ce qui s'est fait avant nous. Alors nous aurons un art neuf, et nous aurons fait ce qui ne s'est jamais vu; car s'il est difficile à l'homme d'apprendre, il lui est bien plus difficile d'oublier. »

QUATRIÈME ENTRETIEN

Sur l'Architecture chez les Romains.

Les principes généraux de l'art de l'architecture chez les Romains, indiqués sommairement dans mes précédents Entretiens, demandent à être développés, car, si simple que soit un style d'architecture, cet art est un composé d'éléments trop variés, de besoins trop divers, de nécessités trop impérieuses, pour que l'on puisse en donner un aperçu sans pénétrer fort avant dans les infinis détails qui composent sa forme apparente. J'ai dit que, chez les Grecs, la forme extérieure de l'architecture n'était que le résultat d'une construction raisonnée, de l'observation particulière des effets produits par la lumière et les ombres, et du sentiment des proportions.

Nous laisserons aujourd'hui l'architecture grecque. Ses édifices si remarquables reviendront se présenter souvent dans le cours de cet enseignement, car c'est une source à laquelle, depuis plus de vingt siècles, tout travail humain vient puiser par des voies bien différentes. L'architecture grecque, dont nous ne connaissons malheureusement qu'un nombre très-restreint d'édifices, remplira pour nous le rôle qui lui convient aujourd'hui : elle sera le type le plus absolu et le plus parfait des principes sur lesquels j'aurai sans cesse l'occasion d'appeler

l'attention de mes lecteurs. L'architecture des Romains, ainsi que je l'ai expliqué précédemment, part d'un principe diamétralement opposé à celui qui régit l'architecture des Grecs. Sa structure n'est qu'un moyen de satisfaire à un besoin ; elle n'est point, comme chez les Grecs, la construction faite art.

Chez les Grecs, la construction et l'art ne sont qu'une seule et même chose, la forme et la structure sont intimement liées ; chez les Romains, il y a la construction, il y a la forme dont se revêt cette construction, qui souvent est indépendante de celle-ci. Cependant les Romains empruntent beaucoup aux Grecs, ainsi que nous le verrons bientôt.

L'architecture des Grecs procède toujours par la réunion des lignes et surfaces verticales et horizontales. L'architecture des Romains ajoute à ces deux principes élémentaires l'arc, la voûte, la ligne courbe, la forme concave. Dès le temps de la république, elle emploie ce nouvel élément, qui bientôt devient le principe dominant et finit par soumettre les deux autres.

Mais, d'abord, je dois rendre compte des emprunts que firent les Romains aux arts de l'architecture des Grecs, et des modifications que leur génie particulier fit subir à ces emprunts. Les Romains n'ont pas une architecture religieuse à eux ; en construisant leurs temples, ils prirent aux Grecs les dispositions générales et les ordres. Les Grecs avaient composé trois ordres, ou plutôt trois ordonnances d'architecture, qui avaient chacune leur proportion et leur décoration propre : ce sont les ordres dorique, ionique et corinthien. De ces trois ordres, le plus riche, le plus élégant et probablement le moins ancien, est l'ordre corinthien. Mais les architectes grecs semblèrent donner, jusqu'au temps de Périclès, une préférence marquée aux ordres dorique et ionique ; leurs grands temples adoptèrent généralement l'ordre dorique. L'ordre corinthien, dont nous avons peu d'exemples avant l'époque de l'empire romain, paraît, chez les Grecs, n'avoir été appliqué qu'à des monuments de petite dimension, comme, par exemple, au petit édifice votif d'Athènes, de forme circulaire, connu sous le nom de *Monument choragique de Lysicrate*. Les Romains, dès la fin de la république, choisirent de préférence, pour composer les portiques de leurs temples, l'ordre corinthien. Ces futurs maîtres du monde étaient comme tous les parvenus : la véritable expression de l'art, pour eux, résidait moins dans la pureté des formes que dans la richesse apparente. Le Romain était peu sensible au galbe délicat du chapiteau dorique grec ; il devait préférer à cette suavité si bien calculée d'un contour l'abondance de la sculpture ; il était riche et voulait le paraître. L'ordre corinthien fut bientôt à Rome le seul appliqué

aux édifices religieux, comme le plus majestueux, parce qu'il était le plus riche. Mais l'exiguïté de la plupart des temples grecs ne convenait guère au génie romain, qui, dès les premiers temps de l'empire, couvrait ses villes d'édifices immenses ; il exagéra les dimensions données à l'ordre corinthien grec. L'architecte romain, éminemment constructeur, en empruntant les ordres aux Grecs, laisse percer son génie particulier. Les colonnes grecques sont le plus souvent formées de tambours de pierre ou de marbre, superposés avec un soin extrême ; car le Grec raisonnait assez juste pour comprendre qu'une colonne indique, par sa fonction, un monolithe. Si les moyens mécaniques en usage chez lui ne permettaient pas d'extraire, de transporter et d'élever des blocs d'une dimension très-considérable, il suppléait à cette insuffisance par la recherche dans l'exécution ; d'ailleurs, lorsque les matières employées par lui étaient grossières, il les revêtissait, ainsi que nous l'avons dit, d'un stuc fin, coloré, qui donnait, s'il le jugeait nécessaire, à un assemblage de pierres l'apparence d'un corps homogène. L'architecte romain donc taille sa colonne dans un seul bloc de pierre, de marbre ou de granit. Prenant l'ordre corinthien, dont le fût est proportionnellement plus grêle que celui de l'ordre dorique, et donnant à sa colonne des dimensions considérables, il était naturellement entraîné à faire de ce fût un monolithe. La colonne dorique grecque n'a pas de base, les colonnes ionique et corinthienne en possèdent ; mais ces bases n'ont pas de plinthe carrée : leurs tores circulaires reposent directement sur le sol. Le Grec n'eût certainement jamais imaginé de placer au pied d'une colonne un corps possédant des arêtes vives, embarrassant le passage et pouvant blesser les pieds des personnes qui entraient sous les portiques. Le Romain met bientôt une base à toutes les colonnes des ordres qu'il adopte ; cette base possède une plinthe carrée. Il lui faut une *cale* sous sa colonne monolithe ; elle lui est indispensable pour asseoir ce bloc énorme. Cette cale, il la fait voir, il lui donne un empattement considérable. Il trouve l'ordre dorique grec trop simple, froid. Le soleil est moins brillant en Italie que dans l'Attique et la Sicile : il ajoute une moulure au tailloir de son chapiteau ; il remplace les fines gravures, les listels déliés de la gorge du chapiteau dorique grec par une astragale saillante. Ces profils grecs si délicatement étudiés et tracés par le sentiment de l'artiste, ce tore du chapiteau dorique dont la courbe ne peut être géométriquement définie, il le remplace par un tore don la courbe est donnée par un quart de cercle. Ses architectes n'ont pas le loisir de chercher la pureté d'un contour, ses tailleurs de pierre n'ont pas de temps à donner à ces raffinements : il est bien plus court de tracer un

quart de cercle avec un compas que de chercher une courbe indescriptible. Dans l'ordre dorique grec, lorsqu'il se présente un retour d'équerre, l'architecte a le soin de placer un triglyphe à l'angle de la frise, de diminuer les deux entre-colonnements voisins de cet angle. Le Romain veut de la symétrie absolue, pour lui c'est une loi. Tous les entre-colonnements deviennent égaux. Les triglyphes de l'ordre dorique sont placés sur l'axe des colonnes. Cette disposition laisse une demi-métope en retour d'équerre, c'est-à-dire un vide sous un angle; la raison en est choquée, mais les lois de la symétrie sont observées, et le Romain prend souvent les lois de la symétrie pour le sentiment de l'art. Le Grec ne sait d'autres règles que celles de la raison; mais la raison raisonne, discute, elle est insaisissable: cela ne peut convenir au Romain législateur. En proclamant la symétrie une des premières lois de l'art, il s'épargne de grands embarras, des incertitudes, car tout le monde comprend les lois de la symétrie et est apte à les appliquer. Mais, remarquons bien ceci : le Romain, qui applique ces lois aux formes de l'art, à l'enveloppe de ses monuments, s'en affranchira avec hardiesse et raison, lorsqu'il s'agira de satisfaire à un besoin, comme dans les dispositions générales et de détail de ses monuments d'utilité publique. C'est là un des points saillants du caractère de l'architecture chez les Romains; nous devons le signaler à l'attention de nos lecteurs.

Si j'ai parlé des ordres grecs importés chez les Romains et modifiés par eux, non en gens de goût, mais en gens riches désireux de le paraître, ce n'est pas que je prétende faire passer en revue ces ordres, leurs proportions plus ou moins absolues, et que je veuille répéter ce qui a été dit cent fois, ce que tous les jeunes architectes peuvent trouver partout et dans leur propre bibliothèque. Il nous est resté, du siècle d'Auguste, un seul auteur traitant de l'architecture : Vitruve. Étant le seul, il ne peut manquer d'être le meilleur; cela ne dit pas qu'il soit excellent, qu'il doive avoir force de loi, qu'il ne puisse commettre des erreurs et qu'il soit complet. Je ne suis pas assez exercé dans la connaissance de la langue du siècle d'Auguste pour assurer que la renaissance a mis la main au texte de Vitruve, et qu'elle ait pu combler à sa façon certaines lacunes. Comme architecte, sinon comme latiniste, je serais tenté de le croire. Ce que cet auteur dit des proportions des ordres, entre autres choses, me paraît en désaccord complet avec ce que les monuments de son temps nous ont laissé. Vitruve donne aux ordres grecs des origines parfois étranges et qui font supposer que, pour lui du moins, les raisons qui avaient guidé les architectes grecs étaient lettres closes. Cependant il est un passage de Vitruve, relatif à l'ordre dorique

grec, qui est d'un grand intérêt et qui n'a certainement point été arrangé par les latinistes de la renaissance, car ceux-ci ne connaissaient point ou connaissaient trop incomplétement les temples grecs pour avoir fait ces remarques. Ce passage est intéressant à ce point de vue qu'il nous indique que, du temps d'Auguste, un architecte romain donnait à certaines dispositions adoptées par les Grecs, et dont nous avons précédemment parlé, une raison toute romaine et nullement grecque : que déjà les lois de la symétrie paraissaient impérieuses.

Voici la traduction de ce passage [1] :

« Plusieurs anciens architectes ont nié que l'ordre dorique fût propre « aux temples, sur ce qu'il présente des inconvénients et des embarras « pour la symétrie. Tarchéus et Pythæus l'ont nié, aussi bien qu'Hermogènes ; car celui-ci, ayant à sa disposition un grand approvisionnement de marbres pour bâtir un temple d'ordre dorique à Bacchus, « changea ses projets et le fit d'ordre ionique. Ce n'est pas que l'aspect « du dorique ne soit beau ou manque de majesté, mais parce que la « disposition des triglyphes et des intervalles entre eux est gênante « dans l'exécution. Car il est *nécessaire* que les triglyphes se rapportent « sur les milieux des colonnes et que les métopes qui se réservent entre « les triglyphes soient aussi hautes que larges ; cependant les triglyphes « que l'on place aux angles ne peuvent se trouver au milieu des colonnes. « Ainsi les métopes qui sont proches des triglyphes d'angle ne peuvent « être carrées, mais oblongues, et portant chacune en largeur une « demi-largeur de triglyphes. Ceux qui veulent obtenir sur toute la frise « des métopes égales doivent nécessairement diminuer le dernier entre-colonnement de l'angle d'une largeur égale à la moitié de la largeur « d'un triglyphe. Or, soit qu'on élargisse la métope, soit qu'on diminue « la largeur du dernier entre-colonnement, cela est défectueux. C'est « pour cette raison de symétrie que les anciens ont évité de se servir de « l'ordre dorique dans les édifices sacrés. »

Je ne pense pas que ce soit là le véritable motif qui ait fait préférer, dans certains cas, l'ordre ionique à l'ordre dorique chez les Grecs, mais bien plutôt le désir incessant de ce peuple de chercher de nouvelles combinaisons, de s'affranchir de la routine, d'introduire des progrès en toutes choses : ce besoin du mieux qui les conduisit bientôt à l'affectation, et, par suite, à la décadence. Vitruve me semble se tromper lorsqu'il dit que ce fut pour rendre les métopes égales entre elles que les architectes grecs ont donné aux entre-colonnements voisins de l'angle, dans

[1] *De Ratione dorica*. Lib. IV, cap. III.

l'ordre dorique, une largeur moindre qu'aux autres, car ils auraient ainsi sacrifié une disposition d'ensemble à un détail peu important, ce qui est contraire au bon sens. Les Grecs nous prouvent, si nous étudions leur architecture, qu'ils ne s'embarrassaient pas pour si peu. Quoi qu'il en soit, ce passage de Vitruve met à nu des faces de l'esprit de l'architecte romain : il aime les formules, il veut les appliquer à tout, même aux choses qui ne relèvent que du raisonnement et du sentiment de l'artiste. Mais du temps d'Auguste, et longtemps après encore, les Romains employaient, lorsqu'il s'agissait de la parure de leurs édifices, des artistes grecs, et ceux-ci faisaient bon marché des formules, lorsqu'elles ne s'accordaient ni avec leur raison, ni avec leur instinct; aussi n'est-il pas d'ordres romains qui reproduisent les formules données par Vitruve, mais encore qui soient identiques entre eux. Les proportions relatives des ordres se modifient, dans les édifices romains, en raison de la nature des matériaux, de la place de ces ordres, de la dimension des monuments, du nombre de colonnes, etc. Il est dans les ordres romains une loi impérieuse : c'est celle de la symétrie, la seule qui tienne au tempérament de ce peuple, à sa nature de législateur. L'esprit du Romain exige cependant d'autres concessions. Nous avons vu comme la nature délicate, essentiellement artiste du peuple grec, l'avait porté, dans l'expression des formes de son architecture, à combiner certains effets, certaines nuances d'une excessive recherche, sans tomber dans l'abus et en conservant le style. Ce que j'ai dit des cannelures et des chapiteaux de l'ordre dorique a pu faire saisir tout ce qu'il y a de fin dans le sentiment des Grecs en matière d'art.

Les Grecs sont (je ne saurais trop le répéter) des artistes de goût, entourés de gens de goût; ils savent exprimer le vrai avec modération ; ils sont sûrs d'être compris, il n'est pas de barbares autour d'eux.

Le Romain, au contraire, insiste; il faut qu'il insiste pour se faire comprendre; il agit et doit agir sur des esprits grossiers ; il veut être grand, colossal ; il veut frapper les yeux de la foule; il sent bien qu'il ne faut pas des arts délicats pour ces peuples divers, la plupart incultes, réunis sous sa main. Il dédaigne la grâce nerveuse, qui est le propre de l'art grec : ce qu'il lui faut, c'est la richesse, la grandeur visible, et le Grec, devenu son ouvrier, perd bientôt le tact délicat qui caractérise sa nation, pour obéir à la vanité sublime de ses maîtres. Cependant, longtemps encore entre les mains de l'artiste grec le vêtement du monument romain se distingue par une exécution admirable. Si le Grec est obligé de le couvrir d'ornements, ceux-ci conservent quelque chose de leur grâce, de leur sobriété native. Ce n'est que peu à peu que la profusion

se substitue à la pureté d'exécution. Mais je devrai m'étendre plus tard sur le système de décoration appliqué à l'architecture romaine, sur la franchise et la beauté d'exécution de la sculpture des édifices, d'abord chez les Grecs, puis pendant les derniers temps de la république romaine et les premières années de l'empire. Nous nous occuperons, quant à présent, de la partie de l'architecture vraiment romaine, c'est-à-dire de la structure des monuments.

Les Romains adoptèrent très-anciennement deux modes de construction distincts, mais qui cependant viennent se marier dans leurs bâtisses : la construction d'appareil et la construction en blocage et en brique. La construction d'appareil n'est employée par eux que comme un épais revêtement de pierres de grande dimension, posées à joints vifs sans mortier, réunies par des goujons et crampons de métal ou même de bois, derrière lequel sont jetées des masses de pierrailles noyées dans un excellent mortier. Les voûtes sont exécutées également, au moyen d'arcs principaux, en pierres appareillées ou en brique, maintenant des remplissages en béton. Ce système de construction impose aux architectes romains des plans qui leur appartiennent essentiellement. Ils se composent de piles, de masses épaisses, formant les points d'appui destinés à recevoir les retombées des voûtes. Dans ces constructions, il n'y a pas de murs à proprement parler, mais des points résistants, isolés, réunis par des clôtures relativement légères, puisqu'elles n'ont rien à porter. Il résulte de ce principe des dispositions de plans qui se prêtent merveilleusement aux distributions nécessaires dans de vastes édifices contenant un grand nombre de services différents, comme, par exemple, de grandes salles entourées de pièces plus petites, des agglomérations de chambres variées dans leur forme, leur surface et leur hauteur, des dégagements, des escaliers, etc. En effet, supposons un programme qui exige la construction d'une salle principale entourée de chambres d'une dimension plus petite comme surface et comme élévation : l'architecte romain plante quatre piles maîtresses (figure 1) ; sur ces quatre piles, il bandera quatre berceaux à la hauteur qu'il jugera devoir donner aux pièces accessoires ; puis, continuant d'élever les piles sur les angles, il construira une voûte d'arête formée par l'intersection de deux cylindres. Il terminera sa bâtisse en élevant des murs minces extérieurs, et, s'il est besoin, d'autres murs intérieurs pour séparer les quatre salles annexes de la grande salle centrale. Sous la voûte d'arête, au-dessus des quatre berceaux, il pourra ouvrir des jours pour éclairer la salle principale. Mettant des toits en appentis sur les berceaux inférieurs et un comble avec quatre pignons et quatre noues sur la voûte d'arête, il obtiendra ainsi

une construction simple, inaltérable, et ne demandant aucun entretien.

Si peu soucieux que soit le Romain de la valeur de la main-d'œuvre, cependant il possède un esprit trop réglé, un sens trop droit, il est trop bon administrateur pour élever des constructions inutiles. Ses calculs de constructeur lui démontrent bientôt que les piles soutenant la voûte de la grande salle et les berceaux des quatre petites pourraient conserver la même résistance en présentant un cube moindre ; il évide les piles, ainsi que l'indique la figure 1, en réservant, sur deux des faces donnant

1



dans les petites salles, des niches à plan circulaire, voûtées en cul-de-four, au-dessous de la naissance des berceaux. Il augmente ainsi la surface vide des quatre petites salles. Une construction de ce genre, qui n'est à proprement parler qu'une bâtisse de blocage avec parements de brique, ne comporte, à l'extérieur non plus qu'à l'intérieur, aucune décoration résultant de la structure. Mais le Romain est magnifique : il

ne lui suffit pas d'avoir rigoureusement satisfait à un programme, il prétend orner sa construction ; il fera poser, par exemple, un portique devant l'une des faces du bâtiment. Ce portique a certainement un usage ; mais c'est pour lui un hors-d'œuvre. Il appellera donc des artistes, fera extraire des colonnes monolithes, des blocs énormes, car ses moyens sont puissants, et quand il veut paraître riche, ce n'est pas à demi. La structure du bâtiment que nous venons de tracer lui appartient, c'est son art à lui : il empruntera au Grec cette décoration hors d'œuvre.

Il ne s'agit plus cependant ici de la face antérieure d'un temple isolé dont la silhouette se détache sur le ciel ; devant ces masses de briques, les délicatesses de l'ordre dorique grec, ses contours si bien calculés en raison de la lumière et de l'air qui les entourent, ces frontons dont l'angle est très-obtus afin de n'écraser point, en apparence, l'ordonnance inférieure, toutes ces finesses d'un art qui se plaît dans la recherche des moindres détails, qui n'existe que pour lui-même, seraient perdues, ridicules. Nous ne savons si le Romain le sent, c'est probable ; mais certainement le Grec le comprend. Il adoptera donc un ordre plus riche, mais dont les contours sont moins délicats que ceux de l'ordre dorique grec. Il prendra l'ordre ionique, ou plutôt encore l'ordre corinthien ; car ce dernier, malgré son élégance, présente des refouillements, des profils plus nombreux, des effets heurtés, des oppositions vives qui le détacheront plus nettement sur la masse compacte de la structure du bâtiment. A l'intérieur, le Romain fera revêtir les voûtes de stuc fin, les divisant en compartiments, afin de faire voir leur grandeur. Ces stucs seront sculptés, mais en raison de la matière, c'est-à-dire qu'ils ne comporteront qu'une ornementation plate, propre à recevoir de la peinture et à lui laisser son effet. Il revêtira les murs, dans les parties inférieures, de plaques de marbre coloré, divisées par des moulures peu saillantes, car il ne veut pas détruire l'aspect d'unité qu'une salle éclairée par une lumière diffuse doit conserver. Autant il aimera que le vêtement extérieur de son édifice présente des saillies prononcées, portant des ombres larges en rapport avec la grandeur de la construction, autant il voudra que le vêtement intérieur conserve une apparence riche, mais calme et unie. Le Romain a donc son goût à lui, qui n'est pas à dédaigner, tant s'en faut. Le goût particulier au peuple romain, en fait d'art, mérite d'être apprécié, car il peut aujourd'hui nous servir de guide ; voici pourquoi : nos institutions, nos lois, notre administration, notre façon de gouverner ont les plus grands rapports avec le gouvernement, l'administration, les lois et les institutions romaines ; notre langue est fille de la langue latine ; notre constitution matérielle est romaine ; mais notre

caractère, nos sentiments, la tournure de notre esprit en France se rapprochent singulièrement du tempérament des Athéniens. Nous possédons quelques-unes de leurs qualités et presque tous leurs défauts; leur langue, qui nous est devenue si peu familière malheureusement, semble pénétrer dans la nôtre pour y ajouter le sel. Si nous pouvons faire un arrêté de police dans lequel il n'entre que des mots dont l'origine est romaine, nous ne pouvons discuter, entrer dans le domaine de l'intelligence, de la philosophie et de la science, exprimer des idées neuves, qu'en appelant à notre aide des mots dérivés du grec et en employant leur dialectique.

Les deux éléments grec et romain étant en présence chez nous, il est intéressant d'observer en quoi consiste le goût chez les Romains et de le définir. Je l'ai dit bien des fois déjà, le Grec est poëte, il est artiste; le Romain règle et gouverne, il possède le goût qui appartient à ce rôle. Ce goût est fondé sur une connaissance profonde des hommes et des qualités diverses qui distinguent chacun d'eux, il sait employer les gens aux choses à quoi ils sont propres; il sait discipliner les facultés humaines et les faire concourir à un ensemble qu'il conçoit seul, il sait qu'il est la tête, il gouverne comme elle, sans jamais descendre dans les membres pour se substituer à eux. Son goût consiste à ne point abandonner un seul instant la place qu'il s'est faite dans le monde. C'est en se maintenant dans cette ligne que les Romains ont pu si longtemps rester les maîtres en toutes choses, malgré des symptômes visibles de décomposition. Ils ont été les maîtres en politique, en tolérant toutes les religions et ne discutant pas sur les dogmes; mais en réunissant dans la main de leurs magistrats les fonctions civiles et religieuses, en soumettant tout à la loi de l'État. Le jour où les empereurs devenus chrétiens se sont mis à soutenir des thèses dans les synodes, l'Empire a été perdu, le grand corps romain disloqué. Voici comment Constantin, qui commence la dernière période de décadence de l'empire romain, s'exprime encore dans l'édit qu'il rendit à Milan en 313, conjointement avec Lucinius son beau-frère : « Nous donnons à tout le monde la liberté de suivre telle « religion que chacun voudra, afin d'attirer la bénédiction du ciel sur « nous et sur tous nos sujets; nous déclarons que nous avons donné aux « chrétiens la faculté libre et absolue d'observer leur religion, bien « entendu que tous les autres auront la même liberté pour maintenir la « tranquillité de notre règne. » Il est vrai qu'alors Constantin n'était pas encore chrétien. Les Romains ont été les maîtres dans les arts en suivant exactement la même voie, en imposant les formules données par la nécessité, en adoptant un système d'architecture conforme à leur état social; mais ne disputant pas sur ce à quoi l'artiste tient le plus, les détails de son art, l'enveloppe dont il le revêt.

Ce qui caractérise les Romains et la vraie grandeur, c'est le soin d'éviter l'exagération, écueil de la grandeur ; ils sont grands mais simplement, sans efforts, sans recherche, ils ne sont jamais exagérés. Le goût romain est donc un tempérament entre des principes très-opposés, une volonté nette d'aller en avant, et d'exécuter ce qu'il regarde comme convenable et nécessaire en employant et faisant concourir ces principes vers un même but. Louis XIV, qui eut quelque chose de la grandeur romaine, essaya de se rapprocher de ces modèles, mais quelle différence ! Et combien nous paraissent misérables et fausses aujourd'hui, par exemple, les discussions d'art qui s'élevèrent jusque sur les marches du trône quand il s'agit de donner le Louvre à terminer au Bernin ou à Perrault ! Le grand sens des Romains en fait d'art est donc pour nous un enseignement que nous ne saurions trop méditer.

Nous verrons comme cet exemple fut suivi ou méprisé dans le cours des temps historiques, et comme les arts se sont développés rapidement dans le premier cas, comme ils ont promptement décliné dans le second.

Revenons à la structure de l'architecture romaine, au mode qu'elle adopte de préférence, le mode grec ne comportant que le support vertical et la plate-bande, ne pouvait que fournir des conceptions de plans très-peu variées. Que les intérieurs fussent couverts par des plates-bandes de pierre et des dalles, ou par des charpentes, ces moyens ne permettaient pas d'élever des salles vastes, les portées du bois employé horizontalement étant assez limitées, celles de la pierre, plus encore. Aussi les édifices grecs destinés à contenir un grand concours de peuple n'étaient-ils que des enceintes à ciel ouvert ; le climat de la Grèce se prêtait à ces dispositions primitives, dont nous ne méconnaissons pas la grandeur, mais qui ne pouvaient convenir aux Romains, dont la domination s'étendit sous les empereurs de l'Italie jusque dans la Germanie, les Gaules et la Bretagne. Or, le système de construction dont nous venons de donner un spécimen (figure 1), permettait de couvrir de vastes espaces, et de les couvrir d'une manière durable, avec des moyens simples et d'un emploi facile partout, car partout on trouve du caillou, de la terre à brique, de la pierre à chaux. A la rigueur, le mode architectonique romain pouvait se passer de pierres de taille. L'attention des architectes romains se porte tout d'abord sur la composition des plans, comme il convient à un peuple qui doit et veut imposer des programmes absolus, tenant à son état social et politique.

En effet, si nous jetons les yeux sur des édifices vraiment romains tels que les thermes, les palais, les villas, les grands établissements d'utilité publique, ce qui nous frappe tout d'abord, ce sont des dispo-

sitions de plan toutes nouvelles. Ces édifices présentent une agglomération de salles, qui ont chacune la dimension qui leur convient; leurs points d'appui prennent une importance relative à ces dimensions et l'agglomération des services divers forme un tout dont les parties s'étayent réciproquement, les plus petites appuyant les plus grandes en profitant adroitement des vides laissés entre les points d'appuis. Dans ces vastes établissements il est bon d'observer comme la place est ménagée, comme sont évidées les constructions qui peuvent l'être sans nuire à la solidité, comme les formes intérieures des plans sont appropriées à leur destination. Si des plans nous passons à l'examen des coupes et des élévations, nous voyons que les hauteurs des salles sont relatives à leur périmètre, et cependant le tout ensemble ne forme qu'un seul édifice comme une ruche composée de cellules de dimensions différentes. C'est là, où apparaît le génie romain, où il est lui et n'emprunte à personne ; c'est dans ces productions que nous devons aller puiser un enseignement sérieux, profitable, éminemment fertile, et non dans les emprunts que les Romains firent aux Grecs lorsqu'ils voulurent construire des temples à la divinité.

Nous ne prétendons pas faire un cours d'archéologie, mais d'architecture, et nous n'avons pas à examiner les modifications plus ou moins heureuses que les Romains firent subir aux plans et aux dispositions des temples grecs, lorsqu'ils jugèrent à propos de les adopter. Cette étude ne peut avoir aucun but pratique; si intéressante qu'elle soit, elle sort du programme que nous nous sommes tracé. N'examinons dans l'architecture romaine que ce qui est romain, le champ n'est déjà que trop vaste. Dès le temps de la république, les Romains avaient élevé quelques petits monuments sur plan circulaire, couverts par des voûtes hémisphériques en béton. C'est ainsi qu'est construite la *cella* du temple de Vesta à Tivoli; mais dès le commencement de l'empire, ce genre de construction prit des développements inconnus jusqu'alors. Agrippa fit bâtir le premier des thermes magnifiques à Rome, dans la neuvième région. Fit-il en même temps élever la vaste salle sur plan circulaire, connue sous le nom de Panthéon, qui touchait à ces thermes, sans être toutefois en communication directe avec eux? Trouva-t-il cette salle faite et y adossa-t-il ses thermes? Ces deux hypothèses sont également admissibles: toujours est-il que l'an 729 de Rome, vingt-quatre ans avant l'ère vulgaire, Dion affirme qu'Agrippa acheva le Panthéon; mais cet achèvement concerne le portique élevé après coup devant la porte de la Rotonde, ainsi que le constate l'inscription qu'on lit encore sur la frise de ce portique. Qu'Agrippa ait élevé ou non la Rotonde, ou qu'il l'ait

seulement décorée à l'intérieur d'une splendide ordonnance de marbre; à l'extérieur, d'un portique en granit gris et en marbre blanc; ce qu'il est facile de constater et ce qui nous importe, c'est de constater combien la construction, la bâtisse de cette salle et sa décoration forment deux parties distinctes. Ainsi enrichie par les soins d'Agrippa, la Rotonde fut dédiée à Jupiter Vengeur, comme Pline nous l'apprend. Le diamètre de la salle est à l'intérieur de 43ᵐ40 et le mur circulaire qui porte la voûte a 5ᵐ40 d'épaisseur, il est donc le 1/7 environ du diamètre du cercle intérieur. Du pavé au sommet de la voûte on compte 44ᵐ40, le diamètre intérieur est ainsi égal à peu de chose près à la hauteur intérieure de tout l'édifice. Le mur circulaire n'est pas plein, il est, outre la porte d'entrée, évidé à l'intérieur par quatre renfoncements barlongs et trois grandes niches semi-circulaires.

Entre ces allégissements sont disposées au rez-de-chaussée huit niches semi-circulaires, et à la hauteur de la naissance de la voûte, seize vides qui s'ouvriraient sur le dehors s'ils n'étaient fermés par un mur de remplissage de 1ᵐ20 d'épaisseur environ. Il n'est pas de construction mieux raisonnée au point de vue de la durée et de la solidité; elle est entièrement parementée de grandes briques avec remplissage en blocage dans les massifs, suivant la méthode romaine, avec bandeaux de marbre. La voûte prend sa naissance à 22ᵐ50 au-dessus du sol intérieur, c'est-à-dire à la moitié environ de la hauteur totale du *dans-œuvre*. Nous ne donnons pas ces dimensions sans raison, elles font voir que les Romains possédaient certaines formules applicables aux vides des édifices, qu'ils établissaient certains rapports exacts entre les largeurs et les hauteurs de ces vides, et que déjà ils soumettaient l'apparence extérieure de leurs édifices aux dispositions prises dans les intérieurs. Mais nous reviendrons tout à l'heure sur cette méthode des architectes romains. La voûte semi-sphérique qui couronne le tambour évidé formant la muraille du monument est bâtie, ainsi que je viens de le dire, en briques et en blocages; les briques tiennent lieu de nervures noyées dans l'épaisseur de cette voûte rendue légère par cinq rangs de caissons évidés dans la concavité intérieure. Ce mur circulaire, grâce aux vides ménagés dans son épaisseur, n'est à tout prendre qu'un composé d'arcs de décharge, reportant toutes ses pesanteurs sur seize massifs principaux. C'est, on le voit, tout un système de construction qui impose des lois à l'architecture, avant que l'architecte ne songe à la décoration de son monument.

Voyons d'abord le plan de la Rotonde d'Agrippa (Pl. III). En A ce plan est dépouillé des revêtements et colonnes de marbre qui décorent l'intérieur; en B cette décoration est indiquée. Il est facile de recon-

naître que la décoration de marbre ne tient pas à la structure, qu'elle ne se compose que d'un placage ou de claires-voies composées de colonnes ne contribuant pas à la solidité de l'édifice; la grandeur de la composition est indépendante de la décoration; celle-ci pourrait être disposée autrement. Le portique est un hors-d'œuvre, un monument devant un autre monument. Les colonnes monostyles qui le composent, les plates-bandes qu'elles portent, n'ont aucun rapport avec le genre de construction adopté dans la Rotonde, entièrement composée de surfaces concaves se contre-butant avec beaucoup d'adresse. Il faut reconnaître que la structure intérieure du monument donne une belle page à remplir; mais livrez cet intérieur à dix architectes, vous aurez dix décorations différentes, et j'avoue que je ne suis pas de ceux qui admirent sans réserve celle qui fut adoptée. Ce que chacun peut constater, c'est qu'il n'y a plus ici, comme dans l'édifice grec, une alliance intime, forcée, entre la construction et le vêtement qu'elle reçoit. Examinons donc la structure de cette immense Rotonde (Pl. IV), nous voyons avec quel soin l'architecte a évité les masses inutiles de matériaux; comme les vides mêmes contribuent à la solidité du mur circulaire; en reportant les charges sur des points choisis, en multipliant les surfaces résistantes. A la hauteur de la naissance de la voûte (plan au niveau GH), une série de contre-forts coupant les voûtes en quart de sphère et des berceaux bandés parallèlement au mur circulaire maintient puissamment la grande calotte hémisphérique. Une construction massive posséderait moins d'énergie de résistance, elle serait plus lourde et eût exigé une quantité de matériaux beaucoup plus considérable.

Ce que j'ai dit jusqu'à présent de l'art de l'architecture, chez les Grecs et chez les Romains, nous indique déjà la voie que nous devons suivre en étudiant l'une ou l'autre de ces formes de l'art. D'après la méthode grecque, on ne saurait séparer la structure de l'apparence visible, de la forme, de l'art, en un mot; tandis qu'en suivant la méthode romaine, il nous faut souvent séparer le travail du constructeur, de l'enveloppe d'art dont se revêt ce travail. Est-ce à dire que parce que ces méthodes partent de principes opposés, il faille prôner l'une et mépriser l'autre? ou bien encore, ce qui est plus faux, les comprendre dans un même sentiment banal d'admiration ou de répulsion? Non, certes, il faut les analyser toutes deux, prendre dans la première ce qu'il y a de vrai, de logique, de profondément raisonné, de finement senti et exprimé, et dans l'autre ce qu'il y a de grand, de sage, d'applicable à notre civilisation moderne, entraînée vers les formules par suite de l'unité de nos institutions et de nos mœurs. Je viens de donner une idée

sommaire de ce qui est vraiment romain dans la Rotonde d'Agrippa; mais ce que je ne pourrais faire saisir dans un dessin, ou dans une description technique, c'est l'effet général que produit cette immense salle sur l'esprit du spectateur. Je dirai tout d'abord qu'à mon sens, la décoration intérieure qui s'y trouve appliquée, et qui d'ailleurs fut modifiée à plusieurs reprises, enlève quelque chose plutôt qu'elle n'ajoute à la grandeur de l'effet produit par la conception purement romaine. La multiplicité des détails, leur importance, surtout quand on ne peut se rendre compte de leur utilité, diminue dans un édifice l'impression de grandeur. Ces détails donnent des distractions, font perdre de vue l'objet principal. Dans un temple grec, on n'aperçoit pas tout d'abord les détails qui sont toujours soumis à l'ordonnance générale, à la structure. Aussi les temples grecs, généralement petits, laissent-ils une impression de grandeur qui augmente encore par le souvenir qui vous en reste, tant il est vrai que dans les arts et dans l'architecture en particulier, il est bien difficile d'allier des principes opposés et d'empêcher, lorsqu'on veut les réunir, qu'ils ne se nuisent réciproquement. Mettant de côté la valeur des détails et leur parfaite exécution, j'aurais voulu que le Romain conservât à la Rotonde des thermes d'Agrippa son apparence réelle, que cette salle eût été revêtue à l'intérieur d'une décoration qui laissât voir cette belle et simple structure. A mon avis, l'ordre inférieur qui vient couper les niches aux deux tiers de leur hauteur, cet attique qui masque leur cintre, cette division en deux zones, d'une construction homogène, s'élevant du pavé jusqu'à la naissance de la coupole, diminuent l'effet de cette belle composition au lieu d'y ajouter de la grandeur. Je vois bien là des artistes, des exécutants d'un vrai talent, je vois des Grecs transplantés; mais ils ne sont plus à leur place, ils me gênent, ils ne comprennent pas la donnée majestueuse du Romain, et m'obligent à un travail d'analyse pour le comprendre.

Dans le Panthéon, là où l'art romain paraît, ses données ne sont plus à l'échelle de la décoration appliquée par l'artiste grec. Les caissons de la coupole, par exemple, qui, tenant franchement à la structure du monument romain, se creusent comme de larges cellules au-dessus de ces bandeaux, de ces corniches et de ces divisions de marbre, écrasent par leur importance la décoration inférieure. Sans être constructeur on sent qu'ils tiennent à la structure générale de la composition, tandis que la partie inférieure, sur laquelle ils semblent reposer, n'est qu'un immense lambris de marbre accroché aux parois du tambour. On m'objectera que ces caissons étaient probablement décorés d'ornements de métal, qu'on en

a trouvé des traces, je le veux bien ; mais ces ornements ne pouvaient que leur donner une plus grande importance encore, accuser leurs plans, les découper avec plus de vigueur sur la concavité de l'hémisphère. Que devenaient, sous cette décoration si puissante, si claire, si grande d'échelle, ces divisions de compartiments de marbre, de pilastres peu saillants, de chapiteaux de colonnes, qui avaient en hauteur à peine la moitié du diamètre des rosaces dont le fond de ces caissons devait être meublé ?

Je conçois, dans une salle dont tous les membres sont à une grande échelle, un lambris de marbre ou de menuiserie qui, par sa hauteur et de fins détails, rappelle à la base la dimension de l'homme ; mais je ne puis comprendre un lambris de 25 mètres de haut. Agrippa en faisant, après coup probablement, revêtir sa Rotonde de décorations de marbre qui forment une splendide ordonnance sous la voûte, a fait preuve de magnificence, il n'a pas fait preuve de goût ; c'est par là que pèche souvent le Romain : il est riche, il est magnifique, il veut aimer les arts, car il comprend leur puissance, mais il lui manque le goût, le goût sûr et délicat des Grecs lorsqu'ils sont chez eux, libres de suivre leurs propres inspirations. Rappelons ici ce mot d'un sculpteur grec à son confrère : « Tu n'as pu faire, disait-il, ta Vénus belle, tu l'as faite riche. » Pourquoi les ruines romaines produisent-elles une profonde impression ? C'est qu'elles ne laissent plus voir, dans leur triste nudité, que la qualité essentielle de l'architecture romaine. Telle salle des Thermes de Caracalla dont les voûtes sont crevées, dont les piles sont dépouillées, qui montre aux yeux étonnés le gigantesque mécanisme de la structure romaine, produirait peut-être un effet moindre si nous la voyions revêtue de ses colonnes inutiles, de ses placages de marbre et de ses décorations de rapport. Dans le Panthéon de Rome, qu'est-ce qui cause la plus vive impression ? C'est cette voûte immense qui emprunte toute sa décoration à sa structure même, c'est ce jour unique de 8 mètres de diamètre, percé à son sommet, qui laisse voir le zénith et projette sur le pavé de porphyre et de granit un large cercle de lumière. Là, le génie propre au Romain apparaît tout entier. L'élévation de cet œil, au-dessus du sol intérieur, est telle que son ouverture immense n'influe pas d'une manière sensible sur la température intérieure. Les plus violents ouragans envoient à peine un souffle d'air sur la tête de celui qui se place sous son orbite, et lorsqu'il survient une averse, on voit la pluie tomber verticalement sur le pavé de la rotonde et y tracer un cercle humide. Le cylindre de gouttelettes, tombant de cette élévation à travers le vide du monument, fait sentir l'immensité de ce vide. C'est dans de pareilles

conceptions que le Romain est vraiment grand, parce qu'elles tiennent à son génie propre, que, pour les mettre à exécution, il n'emprunte rien à personne, ne demande le concours d'aucun artiste étranger à sa nature. Quand, au contraire, le Romain veut faire un temple grec, il prend la richesse des détails ou de la matière pour un signe de grandeur ; quoi qu'il fasse, il reste au-dessous de la conception si simple et si pure du Grec. Lorsque le Grec vient attacher son art au monument romain, il le rapetisse, et, perdu dans ce milieu qui n'est plus le sien, il oublie ses propres principes pour se jeter dans la recherche des détails. Il n'est que l'esclave habile d'un maître qui ne le comprend pas, et duquel il ne saurait se faire comprendre. Il faut ajouter, à la louange du Romain, que jamais il n'est hypocrite ; ce vice, si commun dans les arts depuis le XVIIe siècle, est au-dessous de lui ; je dis ce vice, et j'ai tort : je devrais dire cette ressource. La riche enveloppe dont le Romain couvre son monument s'accorde plus ou moins bien avec la structure ; on voit parfaitement qu'il n'attache à cela qu'une importance médiocre. Il traite la question d'art avec une sorte de bonhomie (qu'on me passe le mot) qui n'est pas sans charme, car on y trouve la trace de la vraie grandeur. Cependant il ne faudrait pas s'y tromper : quand le Romain veut être artiste, à son heure et à sa manière, il n'est pas facile de l'égaler. Nous en avons un exemple bien remarquable dans un monument connu de tout le monde, que l'on admire par tradition, sans savoir pourquoi, et qui est généralement assez faussement apprécié au point de vue de l'art ; je veux parler de la colonne Trajane. Je ne sais si les Grecs avaient chez eux conçu rien de pareil, j'en doute, car dans cette conception on sent le Romain, on retrouve les idées d'ordre, de méthode, le sentiment du peuple dominateur poussé jusqu'au sublime. Il y a dans cette façon d'écrire l'histoire d'une conquête sur une spirale de marbre, terminée par la statue du conquérant, quelque chose d'étranger à l'esprit grec. Les Athéniens étaient trop envieux pour rendre un honneur pareil à un homme, et ils n'avaient pas ces idées d'ordre en politique, qui se traduisent d'une manière si puissante dans la colonne du Forum de Trajan. De la base au faîte de ce monument, on retrouve, pour ainsi dire, l'empreinte du génie politique et administratif des Romains. Le socle carré est revêtu sur ses quatre faces de plats reliefs représentant des amas d'armes du peuple conquis. Au-dessus de la porte qui conduit à l'escalier en limaçon s'élevant jusqu'au tailloir du chapiteau est une inscription supportée par deux Victoires ailées. Aux angles de ce socle, sur la corniche, quatre aigles tiennent dans leurs serres des guirlandes de laurier. Le tore de la base est lui-même une large couronne. Puis

s'enroule le long du fût une sorte de frise, comme un ruban sur lequel sont sculptés, de la manière la plus admirable, les faits de la première campagne de Trajan. Vers le milieu de la colonne, une Victoire en bas-relief trace les actions du conquérant sur un pavois. Puis commence la série des bas-reliefs représentant la seconde campagne, jusqu'au-dessous du chapiteau, dont le profil, se rapprochant du dorique grec, est orné d'oves. Le tout est terminé par un piédestal circulaire supportant la statue de Trajan. Si la conception est belle, la construction y répond. Elle se compose d'énormes blocs de marbre blanc, dans lesquels sont évidés l'escalier avec son noyau. Le chapiteau est d'un seul bloc, et le piédestal se compose de huit morceaux de marbre. La colonne Trajane nous fera bien reconnaître les différences profondes qui séparent les Romains des Grecs dans les œuvres d'art. Les curieuses descriptions que Pausanias nous a laissées de la Grèce signalent à chaque instant, dans les places publiques, dans les acropoles des villes, des statues, des monuments votifs, des bas-reliefs, sculptés par tel artiste, commandés par tel personnage pour consacrer un fait. Aussi ces villes grecques devaient-elles ressembler souvent à de véritables musées en plein air, à des collections d'œuvres d'art, entourant et remplissant les monuments principaux. Pour le Romain, ce sont là des amusements. Pour lui, s'il veut faire une œuvre d'art, il entend qu'elle soit ordonnée, qu'elle présente un ensemble complet, qu'elle prenne l'importance d'une loi, d'un acte politique ou administratif, qu'elle en ait la clarté et l'esprit méthodique. L'artiste disparaît, le monument est un *sénatus-consulte*, et tout est dit. Quand avec des idées aussi larges et aussi élevées on réussit comme à la colonne Trajane, j'avoue que, pour moi, l'art grec est vaincu, sinon dans sa forme, au moins dans son esprit. Mais il faut réussir, sinon mieux vaut un décret sur le papier qu'un mauvais monument qui rend imparfaitement une pensée politique.

Mais revenons aux monuments d'utilité publique, qui constituent la véritable architecture romaine.

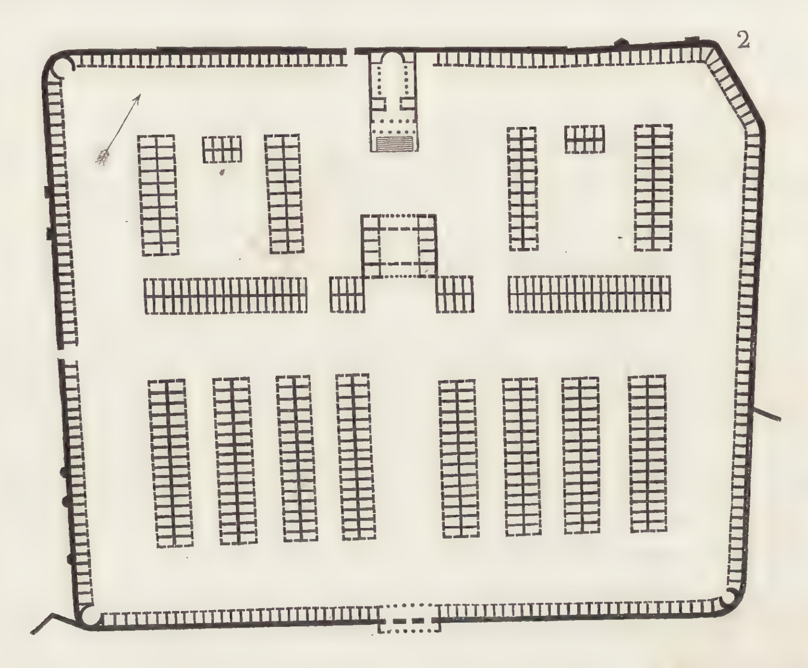
Le monument romain a cela de particulier qu'on ne saurait l'étudier seul, il se relie toujours à un vaste système, il n'est pour ainsi dire jamais isolé, c'est une partie d'un tout. Dans l'organisation politique des Romains, tout se tient, tout, jusqu'à la religion, concourt vers un seul but ; il en est de même dans leur architecture. Aussi les édifices qui caractérisent le mieux l'esprit romain, ce sont les thermes, les palais, les théâtres et leurs vastes dépendances, les villas, c'est-à-dire des sortes de cités monumentales réunissant dans leur sein tout ce qui remplit la vie matérielle et morale du Romain. Le Romain est partout

et toujours citoyen romain, et dès qu'il le peut, même comme particulier, il s'entoure chez lui des divers services qui doivent entrer dans la cité romaine. S'il est assez riche pour se bâtir une villa telle qu'il la conçoit, celle-ci renferme non-seulement les bâtiments d'habitation privés, non-seulement les dépendances qui font partie d'un vaste établissement à la fois militaire et rural, mais la basilique, les thermes, le théâtre, la bibliothèque, le musée, des temples, qui sont destinés au public. C'est donc dans ces amas de monuments, coordonnés entre eux, que nous chercherons à connaître le sens de l'architecture romaine, à découvrir les méthodes générales et les procédés de détail qui lui sont familiers.

Nous nous occuperons d'abord de ce qui est l'essence de l'édifice romain, le plan. Comparons, par exemple, les plans de deux édifices publics dont les services sont bien distincts, une caserne et des thermes. On voit encore à Rome, à l'extrémité nord-est de la sixième région, et dans la villa Adrienne à Tivoli, les restes de grands camps ou logements permanents de troupes. Ces établissements se composent d'une enceinte carrée, percée de quatre portes, autour de laquelle, à l'intérieur, sont disposées une suite de chambres voûtées en berceaux, sur des murs de refend perpendiculaires à l'enceinte, puis au centre un certain nombre de bâtiments isolés les uns des autres, composés également de chambres voûtées de même et adossées contre un mur longitudinal. Au centre est un bâtiment carré, le prétoire, destiné au logement du général en chef; au milieu de l'une des parois de l'enceinte est un temple dans lequel sont conservés les enseignes militaires, qui, chez les Romains, étaient des objets divins auxquel on rendait un culte. Rien n'est plus simple, aucune disposition ne saurait mieux accuser ce service spécial, chaque corps a son bâtiment séparé, placé comme il convient. La figure 2, qui donne la configuration du grand camp prétorien de la sixième région de Rome, l'indique assez. Quant au mode de construction, voici quel il est, figure 3.

D'ailleurs toutes les précautions hygiéniques sont prises avec un soin remarquable. Si des rangs de ces cellules sont bâtis le long d'un escarpement, comme à la villa Adrienne de Tivoli, les murs adossés à cet escarpement sont doubles, afin d'éviter l'humidité. Le Romain n'épargne pas le terrain, mais jamais il ne l'occupe inutilement; il aime la symétrie, son organisation militaire et civile s'y prête, mais pas à ce point de lui sacrifier un besoin. Examinons maintenant des thermes, et nous allons voir comment ce peuple sait former un ensemble complet supérieurement conçu et traité de services très-divers, et dans lesquels

il faut déployer un certain luxe de construction et de décoration. Tout le monde sait à quel usage les thermes étaient destinés. Pendant les



premiers temps de la république, les Romains n'avaient d'autres bains que de petits établissements alimentés par les eaux des puits ou du



Tibre, mais l'an 441 de Rome, Appius Claudius fit venir l'eau de la source de Préneste dans la ville, au moyen d'aqueducs. D'autres

magistrats après lui suivirent son exemple, et bientôt les Romains construisirent des bains publics et particuliers à l'imitation de ceux des Grecs.

Sous les empereurs, ces édifices étaient nombreux et la plupart d'entre eux réunissaient dans leur enceinte, non-seulement des piscines et salles destinées aux bains chauds et froids, mais des gymnases, des salles d'assemblées, des bibliothèques, des jardins, des promenoirs, tout ce qui contribuait à satisfaire les sens et l'esprit. Chacun pouvait prendre des bains et circuler partout dans ces établissements, moyennant une faible rétribution. On comprendra facilement que, dans une ville populeuse, ils durent être, quelque nombreux qu'ils fussent, toujours remplis. Beaucoup de Romains passaient la plus grande partie de leur journée dans les thermes. Sous les Antonins, Rome possédait déjà trois immenses établissements de ce genre, ceux d'Agrippa, ceux de Titus et ceux de Caracalla.

Plus tard, Dioclétien et Constantin en bâtirent à leur tour. Or une ville entière pourrait être renfermée dans l'enceinte de chacun de ces thermes; et si nous examinons leur plan, nous n'y trouvons nulle confusion, aucune place inutile ou perdue, partout l'ordre, la trace d'un programme bien rempli, des distributions simples, mais adroitement coordonnées en vue de la satisfaction des besoins. Analysons d'abord ce programme. Une place à l'entrée, pour permettre aux allants et venants de circuler facilement; donnant sur la place, des cellules pour ceux qui venaient prendre des bains de santé sans vouloir se mêler à la foule; des chambres pour les femmes qui, venant du dehors et n'entrant pas dans l'enceinte de l'établissement, pouvaient prendre des bains à certaines heures. Ces cellules, en nombre considérable, sont précédées chacune d'une *antisalle* dans laquelle on laisse ses vêtements aux mains des esclaves. Un portique permettait d'entrer dans ces chambres et d'en sortir à couvert.

Dans l'enceinte même des thermes, un jardin rafraîchi par des fontaines, garni de bancs, d'exèdres pour les personnes qui veulent se reposer et causer; des pièces ouvertes pour les rhéteurs, les philosophes. De grands promenoirs découverts pour ceux qui veulent prendre de l'exercice en dehors de la circulation du public; des salles fermées pour les discussions académiques; des palestres ou gymnases découverts où l'on s'exerçait à divers jeux; des salles de cours (*académies*) fermées et couvertes; des portiques pour les directeurs des exercices lorsqu'ils voulaient se soustraire au bruit des palestres; des magasins pour renfermer le sable destiné aux lutteurs, les huiles, le linge, le

bois, etc., etc.; de grands espaces découverts ou xystes pour les jeux qui demandaient de l'espace, tels que la balle, le disque; des gradins pour les spectateurs de ces jeux, de nombreux logements pour les employés de l'établissement.

Tous ces divers services en dehors et à l'entour des bâtiments principaux des thermes; des réservoirs pour les eaux; dans l'établissement même, un ou plusieurs vestibules selon qu'il existe une ou plusieurs entrées; des salles pour déposer ses vêtements à la garde d'esclaves spéciaux; des vestiaires y attenant; des salles dans lesquelles on se fait enduire le corps d'huile en sortant des bains chauds et avant d'entrer dans les gymnases découverts; des salles destinées à la conversation; bain froid, vaste bassin couvert donnant sur les vestibules; bains tièdes, salle tiédie, assez grande pour qu'on puisse s'y livrer à diverses sortes d'exercices, avec annexes pour les spectateurs; salle chauffée précédant le bain chaud, lequel est un vaste bassin d'eau chaude assez profond pour que l'on puisse se livrer à la natation; un bassin plus petit pour ceux qui veulent prendre leur bain en dehors de la foule. Dans le voisinage, salle tiède et bain tiède, pour ceux qui sortent du *caldarium* ou bain chaud, servant de transition entre la température de la salle chaude et l'air extérieur; salles froides afin de ménager cette transition; salles d'exercices pour ceux qui sortent des bains; salles pour les conversations, les rhéteurs, les philosophes; salle fermée, chauffée, pour arriver au *sudatorium*, pièces chauffées à une haute température que l'on règle à volonté, avec bassin d'eau chaude, des réservoirs, étuves, fourneaux, etc., etc.; salle pour instruire les élèves en gymnastique; bibliothèques.

Non-seulement ce programme suppose un bâtiment dont l'étendue dépasse celle des édifices les plus considérables que nous connaissions, mais encore il exige des dispositions toutes particulières: il réunit des services à la fois très-considérables et très-restreints; il oblige l'architecte à placer dans un même lieu des salles de dimensions en surface et en hauteur très-différentes. C'est dire qu'il présente les difficultés les plus sérieuses qu'il soit donné à un architecte de vaincre. Eh bien! ces constructeurs, qui bâtissent une caserne sur les données les plus simples, les plus naïves, dirai-je même, rempliront ce programme hérissé de tant de difficultés avec une adresse, une rectitude, une sûreté de jugement incomparables.

Et cependant, c'est en suivant un principe rigoureux et logique qu'ils parviendront à satisfaire à tous ces besoins si divers.

Prenons parmi les thermes de Rome ceux qui ont été le plus complétement étudiés, et qui présentent tous les services que nous venons

d'indiquer. Prenons les thermes d'Antonin Caracalla, relevés avec tant de soin et de judicieuse critique par un professeur à jamais regrettable, le savant et modeste Blouet. Examinons ensemble le plan de cet établissement (Planche V). Profitant de la disposition du terrain, l'architecte a établi un vaste plateau ABCD. En avant, du côté de l'entrée G, sont les cellules pour bains séparés avec escaliers faciles et portiques. Ces chambres de bains présentent une suite de deux étages de berceaux, rappelant la disposition des chambres des casernes des camps prétoriens; chacune d'elles contient l'antisalle dont parle le programme et un bassin assez spacieux pour contenir plusieurs personnes. On pénètre dans l'enceinte des thermes par une grande entrée principale ouverte au centre en G et plusieurs entrées secondaires ouvertes le long des palestres. Dès que le seuil de l'entrée est franchi, on aperçoit, au milieu d'un immense espace divisé en jardins, promenoirs, etc., l'ensemble des services principaux de l'établissement. Cet ensemble présente une masse symétrique; c'est qu'en effet l'architecte a jugé que les services secondaires devaient être doubles pour éviter l'encombrement, et que les services principaux, exigeant des salles immenses, pouvaient être simples, car l'encombrement ne peut se faire dans de très-vastes espaces, quelle que soit la foule. Or, quels sont ces services principaux? 1° le bain froid; 2° le bain tiède; 3° le bain chaud, avec son vestibule chauffé. L'architecte a placé en E le bain froid; en F, le bain tiède et la salle tiédie; en I, le bain chaud avec son vestibule. Les trois grands services sont ainsi bien écrits; ils occupent l'axe de l'édifice, ils commandent à toute l'ordonnance, car il est évident que l'architecte a d'abord pensé aux dimensions relatives qu'il était nécessaire de donner à ces salles, soit comme surface, soit comme élévation sous voûte, en raison de la quantité de personnes qu'elles devaient contenir.

Les autres services vont se grouper autour de ces trois grandes divisions principales. L'architecte observe avec beaucoup de raison qu'un édifice dans lequel afflue la foule à certaines heures doit offrir à cette foule plusieurs entrées, si l'on veut éviter le désordre. En J, il ouvre deux entrées; il trace deux salles K, destinées aux personnes qui quittent leurs vêtements, avec les annexes L, vestiaires propres à garder les habits et contenir les esclaves qui les gardent en dehors de la circulation, et les salles L', destinées aux onctions et à la réserve du sable destiné aux lutteurs. De ces deux salles K, ceux qui veulent se jeter dans le bassin d'eau froide ou assister seulement aux exercices de natation entrent dans les espaces couverts M. Quant au bassin d'eau froide E, il est à ciel ouvert, car l'eau froide dans un lieu fermé est malsaine, et d'ailleurs il

n'est pas nécessaire de garantir de la pluie des gens qui se baignent dans l'eau froide. Des salles destinées aux personnes qui veulent se reposer ou converser sont ménagés en N. De là, les baigneurs pénètrent dans la salle tiède F (*tepidarium*), divisée également en trois sections : l'une, principale, pour les exercices, et les deux autres, latérales, pour les assistants.

Des bassins plus petits sont placés dans les renfoncements O et au milieu des deux sections latérales. En P, sont réservées deux cours destinées à contenir les fourneaux et réservoirs d'eau chaude. Au milieu de la salle F, on pénètre dans le second *tepidarium* Œ, qui sert de vestibule au bain d'eau chaude (*caldarium*). Les deux portes qui, de ce vestibule, donnent entrée dans le *caldarium*, sont relativement étroites et détournées, afin d'éviter l'introduction de l'air extérieur et les courants d'air. Le bain d'eau chaude est une immense salle circulaire couverte par une calotte hémisphérique très-élevée, afin que la vapeur d'eau chaude ne se concentre pas sur le bassin. Dans les renfoncements réservés dans les parois de la salle circulaire sont placés les bassins plus petits pour ceux qui veulent prendre leur bain isolément. Des ouvertures garnies de claires-voies vitrées donnent du jour au rez-de-chaussée et à l'étage supérieur du *caldarium*. Les baigneurs qui veulent sortir trouvent, en Q, les salles tièdes avec bassins d'eau tiède, qui servent de transition entre la température du *caldarium* et celle de l'extérieur. Ainsi ceux qui sortent ne peuvent se rencontrer ni gêner ceux qui entrent. Puis viennent à la suite des salles froides R, s'ouvrant sur les jardins extérieurs. De ces salles froides on pénètre, en passant par des espaces découverts S servant aux exercices, et des passages étroits, dans les petites salles tièdes qui précèdent le *sudatorium* Æ. Des réservoirs pour les chaudières sont ménagés dans ces espaces P'P'. Aux extrémités sont tracés de vastes péristyles T, avec exèdres pour ceux qui veulent se promener, discuter, écouter les rhéteurs ; puis les espaces U, destinés à l'instruction des élèves en gymnastique. Deux vestibules particuliers, avec des bibliothèques, sont disposés en W. Aux angles, en V, sont placés des bassins d'eau froide à l'usage de ceux qui s'exercent dans le xyste X, terminé par une large gradination Y pour les spectateurs des jeux.

De chaque côté du xyste sont les palestres Z, avec les salles d'académie *a*, et celles réservées aux discussions *b* ; le portique des maîtres de gymnastique est en *c*. Sur un point isolé, tranquille, sont les salles *d* dans lesquelles s'assemblent les philosophes ou les rhéteurs pour se livrer à leurs conférences. Enfin, des salles pour les esclaves, les employés des bains, sont en *e*, avec logements au-dessus. D'immenses réservoirs

à deux étages sont tracés en *g;* on voit, en *h*, l'aqueduc qui amène les eaux.

On pourrait m'objecter que si le programme est exactement rempli, c'est que nous l'avons fait d'après le monument même. Cette observation ne serait pas juste : car si nous examinons les plans des thermes d'Agrippa, ou de Titus, ou de Dioclétien, ou de Constantin, nous trouverons ce programme également bien rempli, avec des différences notables dans le tracé.

Ce n'est pas là d'ailleurs la question ; ce que nous voulons examiner, c'est l'entente parfaite de ce plan dont je viens de décrire les dispositions d'ensemble et de détail. Observons comme ces services variés sont adroitement distribués dans la masse générale du plan ; jetons les yeux sur ce plan, regardons l'orientation ; voyons comme l'architecte a placé toutes les salles chaudes à l'exposition du sud-ouest, comme il a fait saillir la vaste rotonde du *caldarium* en dehors du plan de plus de la moitié de son diamètre, afin qu'elle reçoive les rayons solaires à toute heure du jour. Voyons encore comme, dans un si grand espace, l'architecte ménage son terrain, comme il enchevêtre habilement les salles les unes dans les autres, profitant de tous les vides que lui donne la construction ; comme il épaule et soutient cet amas de constructions, maintenant les plus grandes et les plus élevées au moyen de celles qui sont moindres en superficie et en hauteur. Voyons comme les poussées des voûtes sont bien contre-buttées ; comme ce plan est clair, facile à lire ; comme chacune de ses parties n'occupe que la place et l'espace qui leur conviennent ; comme les issues sont adroitement ménagées, larges et nombreuses là où la foule peut se concentrer, plus petites, détournées et profondes, de manière à établir des tambours là où des courants d'air peuvent être gênants ou dangereux. Chez quels peuples les Romains avaient-ils été chercher la disposition si bien ordonnée de ces plans ? Chez eux, en satisfaisant uniquement à des besoins qui leur étaient propres. Comment construisaient-ils ces amas d'édifices réunis dans un seul ensemble ? De la manière la plus simple et la plus économique en raison de leur état social. Ces murs, ces piles énormes ne se prêtent nullement à la bâtisse en pierres de taille. Ici, les Romains n'ont que faire de cette matière d'un transport difficile et dispendieux, exigeant un temps considérable pour être taillée, bardée, posée : ils n'emploient que la brique et le blocage. Les parements sont composés de briques triangulaires, leur grand côté vers l'extérieur ; au milieu, un béton bien garni de gros cailloux et d'un excellent mortier. De distance en distance, cependant, comme pour régler la construction, pour s'assurer des niveaux, des arases de grandes briques

sont espacées l'une de l'autre de 1m,34. Des arcs de décharge en brique, noyés dans la construction, répartissent les pesanteurs sur les points d'appui principaux. Quant aux voûtes, les arcs de tête sont en grandes briques, à deux rangs ordinairement, et les remplissages en béton, composé de mortier et de pierre-ponce. Mais pour battre ce béton avec assurance sur les couchis des cintres, les constructeurs ont commencé par poser sur ces couchis deux rangs chevauchés de larges briques de plat, qui sont comme un carrelage cintré sous ces voûtes. Cette construction si simple et si économique, d'une exécution si rapide, conçue et exécutée, les architectes ont élevé leurs portiques avec des colonnes et des entablements de marbre ; les murs ou les piles sont partout, à l'intérieur du moins, revêtus de plaques de marbre jusqu'à une certaine hauteur ; quant aux voûtes et aux tympans, aux fonds des niches, le stuc et la mosaïque les couvrent. Ainsi, cette masse énorme de blocage et de briques se revet d'un splendide vêtement de matières précieuses, de peintures et de surfaces de mosaïques, composées de pâtes vitrifiées de diverses couleurs. Dans toutes les salles, des pavages en mosaïque de marbre sont posés sur une aire isolée, portée sur des quinconces de petites piles réunies par un carrelage de grandes briques doublées ; ces pavages de marbre sont non-seulement secs et parfaitement sains, mais ils peuvent être chauffés par-dessous au moyen de courants de chaleur produits par des fourneaux. Nos moyens de construction dispendieux, les carrières inutiles de pierres que nous accumulons dans nos monuments, et, à côté de ce luxe, l'extrême misère des détails de la construction intérieure, le plâtre, le carton, sont, il faut le dire, des procédés bien barbares, si nous les comparons aux procédés à la fois simples, vrais et rationnels des Romains. Nous accumulons, au moyen de frais énormes, pierre sur pierre dans nos édifices ; nous employons toutes nos ressources pour les tailler et les sculpter. Nous puisons à nos carrières, comme si elles étaient inépuisables, pour élever des monuments d'une dimension restreinte, et quand nous avons fait tant d'efforts pour employer des forces inutiles et perdues, que nous avons élevé des murs toujours humides dans notre climat (la pierre étant trop bon conducteur de l'humidité), il ne nous reste plus de ressources suffisantes pour orner et vêtir ces édifices dispendieux de matières durables et belles. Alors nous appelons à notre secours le plâtre, les cartons-pâtes, les bois les plus légers, et nous couvrons ainsi de haillons un corps précieux, mais dont la valeur est cachée pour tous et inutile. Si nous prétendons que nous sommes Romains, que nous devons nos arts aux Romains, que notre architecture est fille de la leur, nous devrions au moins les

imiter dans ce qu'ils ont fait de sage et de raisonnable, ne pas élever en pierre des édifices qu'ils ont si judicieusement construits en blocage et en briques, moins chercher la forme de leur architecture que sa structure si bien en rapport avec cette forme, être sincères comme eux et ne pas nous faire les dupes de nous-mêmes en singeant leur architecture, si nous ne possédons plus leurs moyens d'exécution. Il ne faut pas croire que cette substitution de matières n'entraîne qu'à des dépenses inutiles, qu'elles n'aient que l'inconvénient de méconnaître un principe : elle présente des désavantages appréciables pour tous. Ces grands monuments romains, construits comme nous venons de le dire, composés si adroitement de groupes de services divers se pressant avec économie, les plus petites salles profitant des intervalles laissés entre les points d'appui nécessités par l'élévation et l'étendue des plus grandes, ont un avantage dont je n'ai pas encore parlé ; ces grands monuments, dis-je, conservent à l'intérieur une température égale, tiède, qui serait bien précieuse dans un climat comme le nôtre. Il existe à Rome un immense édifice dont le plan général et le système de construction rappellent les grandes salles des thermes, c'est Saint-Pierre de Rome. Or, dans ce monument, dont le vide dépasse en cube le vide des autres édifices connus, la température est, en été comme en hiver, à peu de chose près la même, douce et fraîche en été sans être humide, tiède et sèche en hiver. Cela tient non-seulement à la disposition du plan tracé à l'instar du plan romain, mais à la nature de la construction. Des murs épais en blocage et briques ne transmettent ni la chaleur, ni l'humidité froide du dehors ; ils forment comme un obstacle neutre à la température extérieure.

En France, nos monuments de pierre sont dangereux l'été, à cause de la fraîcheur que leurs parois conservent ; en hiver, ils sont glacials.

Si nous examinons les coupes et les élévations des thermes de Caracalla, nous y trouvons des baies énormes, autrefois garnies de châssis de bronze sertissant des plaques de verre, d'albâtre ou simplement de claires-voies. Mais nous observons en même temps que ces jours s'ouvrent vers les points de l'horizon les plus favorables, profitant avec soin de la chaleur du soleil, évitant les expositions humides et froides. Les Romains attachaient, en effet, une grande importance à l'orientation des édifices. Vitruve revient plusieurs fois sur ce sujet dans le cours de son traité ; il indique même le moyen de tracer les rues d'une ville de manière à rendre les habitations commodes, à éviter les grands courants d'air. Il dit, liv. VI, chap. Ier : « Afin de bien disposer un édifice, on devra « d'abord avoir égard au climat (à la région, à la latitude, comme nous « dirions aujourd'hui) ; car cette disposition doit être autre en Égypte

« qu'en Espagne, différente dans le Pont ou à Rome.... Dans les pays « septentrionaux, les édifices doivent être voûtés, très-fermés, et leurs « ouvertures petites, tournées vers l'orientation chaude. Au contraire, « dans les pays méridionaux soumis à l'ardeur du soleil, les ouvertures « doivent être grandes et tournées vers le nord et l'aquilon, afin d'éviter « la chaleur : ainsi les inconvénients résultant d'un excès naturel seront « amendés par l'art. » Cependant les Romains adoptaient partout, lorsqu'ils devinrent les maîtres du monde, le même mode de construction, parce qu'en effet leurs méthodes étaient applicables partout ; mais ils avaient le soin de disposer leurs salles et les jours qui devaient leur donner de la lumière, de la chaleur ou de la fraîcheur, en raison des localités.

Avant de quitter les thermes d'Antonin Caracalla, j'essayerai de donner une idée de ces vastes et belles constructions, en présentant l'état actuel, l'état de ruine d'une des grandes dispositions intérieures (Pl. VI) et la restauration de cette même partie des thermes (Pl. VII). J'ai choisi, pour présenter ce spécimen, le *frigidarium*, marqué E sur le plan, l'une des conceptions les plus originales et les plus grandioses de ce bel ensemble. Les vues (état actuel et restauration) sont prises du même point ω. Il est facile de s'assurer ici de l'exactitude de ce que nous avons dit sur le mode d'architecture adopté par les Romains, savoir : que la construction n'est pas essentiellement liée à la décoration, que cette construction peut s'élever et s'élève d'abord, puis que l'architecte décorateur intervient lorsque la bâtisse est montée. Dans la planche VII, qui donne la restauration du *frigidarium* à ciel ouvert, on voit, au-dessus des trois grands cintres du fond, les baies qui éclairent la salle du milieu F, le *tepidarium*, sous les arcs de la triple voûte d'arête couvrant cette salle.

J'ai cru devoir présenter, comme exemple d'un édifice romain, une construction d'une époque avancée déjà dans l'histoire de ce peuple, afin de faire entrer mes lecteurs de plain-pied dans l'étude de l'architecture romaine en ce qu'elle a de vraiment original. Est-ce à dire que les architectes romains aient toujours procédé de cette manière? Certes non. Du temps d'Auguste encore, si nous en croyons Vitruve, le bois jouait un rôle important dans l'architecture, non comme moyen provisoire d'établir des voûtes, non comme cintres, mais à demeure, dans les couvertures des édifices. La plupart des temples de Rome non circulaires, ceux dont le plan et la structure étaient empruntés aux Grecs étaient couverts par des charpentes. Les nefs des basiliques n'étaient pas voûtées, mais fermées par des combles lambrissés. Ce ne fut guère qu'après l'incendie de Rome, sous Néron, que les Romains abandonnèrent presque partout les couver-

tures en charpente pour y substituer les voûtes en maçonnerie. Cependant, avant cet empereur, les thermes d'Agrippa, le Panthéon étaient bâtis, et le système de construction que nous venons de développer tout à l'heure connu et usité.

La grande salle circulaire des thermes de Caracalla avait plus d'un rapport avec la rotonde d'Agrippa; mais si les détails de son architecture étaient moins purs et exécutés avec moins de finesse et d'élégance, il faut reconnaître que, comme composition, le *caldarium* de Caracalla l'emportait sur le Panthéon, autant qu'on en peut juger sur les restes que nous voyons aujourd'hui. Sa construction plus franche, mieux accusée à l'intérieur comme à l'extérieur, est faite pour exciter notre admiration. On peut facilement le reconnaître en examinant le consciencieux travail de feu Blouet sur cet édifice, ou plutôt sur cette réunion d'édifices.

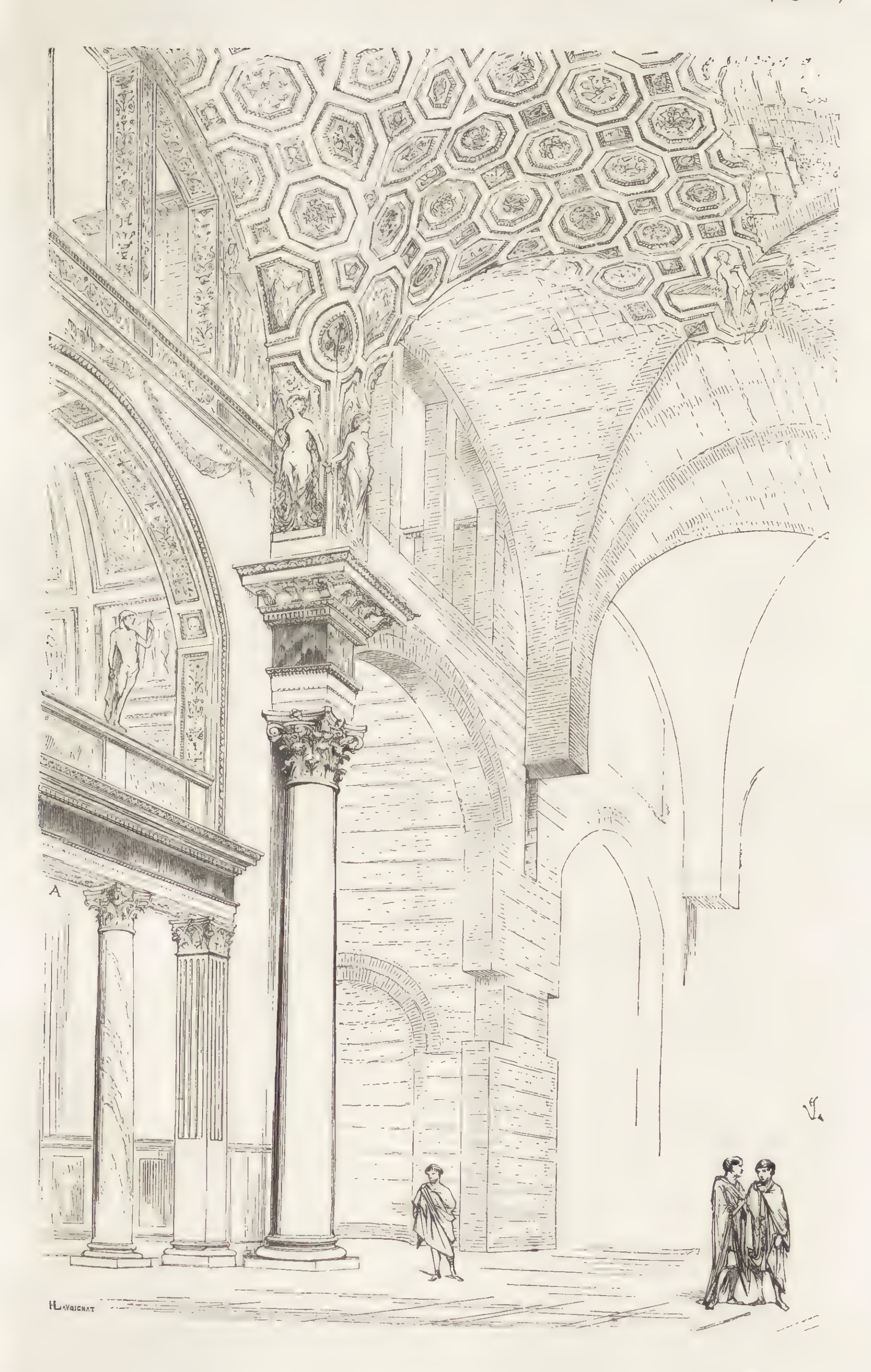
Deux dispositions principales semblent avoir été plus particulièrement affectionnées par les Romains dans la construction de leurs monuments voûtés : l'ordonnance circulaire fermée par une calotte hémisphérique, et l'ordonnance par travées que nous voyons adoptée pour la grande salle tiède centrale des thermes de Caracalla, dans les thermes de Titus, de Dioclétien et dans le monument connu sous le nom de Basilique de Maxime ou de Constantin. Les Romains n'avaient inventé que deux sortes de voûtes : la voûte hémisphérique et la voûte en berceau semi-cylindrique ; faisant pénétrer deux berceaux à angle droit, ils avaient trouvé la voûte d'arête. Ces trois systèmes suffisaient à tout, et les combinaisons de leurs plans ne sont que la conséquence obligée de ces méthodes. Ont-ils une salle circulaire, ils la couvrent par une demi-sphère ; une salle demi-circulaire, ils la couvrent par un quart de sphère; une salle barlongue dont les murs latéraux des deux grands côtés sont épais ou bien contre-buttés par des constructions voisines, ils la couvrent par un berceau qui n'est qu'un demi-cylindre longitudinal; une salle carrée dont les angles seulement offrent une résistance parfaite, ils la couvrent par une voûte d'arête. Si la salle barlongue est d'une grande étendue en largeur, si elle doit être percée de grandes baies latérales sur ses grands côtés, n'offrir par conséquent que des points d'appui isolés, ils la divisent en travées carrées (trois ordinairement, pour obtenir une travée centrale), et ils la couvrent par trois voûtes d'arête, c'est-à-dire par un demi-cylindre longitudinal pénétré par trois demi-cylindres d'un diamètre égal au premier.

Cette disposition large et simple reporte les pesanteurs de la voûte sur des piles, sortes de contre-forts ornés le plus souvent à l'intérieur

d'une colonne recevant la retombée des voûtes d'arête. La fig. 4 fera saisir l'ensemble de cette construction. Le Romain emploie ici la colonne comme une pile rigide (car cette colonne est toujours monolithe), sorte d'étai vertical posé d'aplomb sous les naissances des voûtes et destiné à fournir un point d'appui incompressible et léger en apparence. Mais c'est ici où l'on reconnaît que le Romain n'est pas pourvu de ce goût sûr du Grec, ou bien qu'il ne se préoccupe de ces questions d'art qu'exceptionnellement. Il surmonte cette colonne de son entablement complet, c'est-à-dire de son architrave, de sa frise et de sa corniche. Or, s'il est raisonnable de poser un entablement sur une colonne portant une construction horizontale, il ne l'est guère de lui laisser ce membre lorsqu'elle sert d'étai vertical à une retombée de voûte, car alors on peut se demander à quoi sert cet entablement et ce que signifie une corniche, c'est-à-dire un abri, sur une colonne placée dans un intérieur. La forte saillie de ces corniches interposées entre la naissance étroite des voûtes d'arête (laquelle n'a en largeur que le diamètre de la colonne, rarement plus) et la colonne, vient détruire l'unité d'aspect que doit présenter une grande salle dont la voûte n'est, pour ainsi dire, que le cintrage des murs. Mais je l'ai dit déjà, le Romain prend les ordres des Grecs, et il s'en sert sans se soucier de leur destination réelle ; il prend l'ordre grec complet, sans se rendre compte de la fonction de chacune de ses parties : il le prend comme un tout, il ne l'analyse pas. Veut-il établir une séparation en claire-voie entre deux salles, comme nous en voyons tant dans les thermes, il prend un petit ordre complet et le pose ainsi qu'on pose une barrière, une balustrade. La fig. 4 montre un de ces ordres secondaires en A. Il met donc un petit ordre corinthien à côté d'un grand ordre corinthien ; leurs membres, leurs profils sont à peu près les mêmes ; l'un n'est qu'un diminutif de l'autre. Il en résulte que le grand ordre paraît colossal ou que le petit ordre semble nain. Autant le Romain est fécond, ingénieux lorsqu'il construit, autant il est stérile en invention lorsqu'il veut décorer ; toute la richesse qu'il déploie fait ressortir davantage sa pauvreté ou plutôt son indifférence en matière de goût, car plus les matériaux employés sont précieux, et plus on exige que les formes qu'ils revêtent soient variées. Dans les thermes, le Romain est tout Romain, et ce qu'il emprunte au Grec, pour orner ces grands établissements, ne prend dans l'ensemble qu'une importance trop secondaire pour que j'insiste sur ces détails.

Il est certain que le Grec appelé pour décorer l'intérieur des salles des thermes devait être fort embarrassé et qu'il ne savait trop comment placer au milieu de ces immenses concrétions romaines son architecture délicate issue de principes opposés à l'art du constructeur

QUATRIÈME ENTRETIEN (fig. 4)



romain ; cependant il faut reconnaître le mérite de la décoration architectonique romaine, car elle a sa grandeur. La figure 4 fait voir comme le Romain sait couvrir ses bâtisses en briques et blocage d'un vêtement magnifique, comme il cache une construction commune, mais parfaitement raisonnée d'ailleurs, sous les stucs et la peinture, et comme il sait allier les matières précieuses qui lui servent à revêtir les soubassements des édifices, qui entrent dans la composition des ordres, avec les stucs et les peintures qui les couvrent. Je pense que les exemples donnés dans la figure 4 et la planche VII feront ressortir ces qualités.

Mais les édifices romains ne sont pas tous ainsi absolus dans l'emploi des moyens. Leur décoration et leur construction ne sont pas toujours aussi indépendantes l'une de l'autre ; il en est, comme les basiliques, par exemple, dont les plans, la construction et la décoration ne sont que le produit d'une tradition grecque. Là du moins, les deux principes ne sont pas en contradiction, la basilique est pour nous un sujet d'études que nous ne devons pas négliger, car nous verrons bientôt comme ce monument se transforme chez les peuples occidentaux du moyen âge et devient un des types les plus habituellement suivis.

Si l'architecture romaine est peu variée quant à l'enveloppe décorative dont elle revêt sa construction, aucune n'est plus fertile quant aux dispositions des plans, quant à la structure.

Les divers programmes d'édifices romains traduits par l'architecte donnent des dispositions tranchées, distinctes. Il est impossible de prendre des thermes romains pour un théâtre, un théâtre pour une basilique, une basilique pour un temple. L'aspect extérieur de leurs monuments ne présente toujours que l'enveloppe du contenu, leurs plans ne sont que l'expression des besoins et jamais ils ne sacrifient ces principes à la puérile satisfaction de faire ce qu'on appelle aujourd'hui de l'architecture. D'abord, l'expression la plus simple et la plus exacte du programme, puis les moyens de revêtir les formes indiquées par les besoins d'une apparence de puissance et de richesse. Si les programmes sont vagues, si les besoins qu'ils signalent ne sont pas assez rigoureusement définis, comme dans les basiliques, par exemple, monument mixte, promenoir, marché, bourse, tribunal, lieu de discussions, salle des pas-perdus, alors nous voyons les architectes varier leurs plans, différer dans la manière d'interpréter ce programme ; mais si, au contraire, le programme est arrêté, s'il est impérieux dans l'ensemble comme dans les détails des dispositions à prendre, alors nous voyons les édifices qui les traduisent reproduire à très-peu de variantes près les formes que l'expérience a fait admettre comme les meilleures.

Tels sont, par exemple, les amphithéâtres, les cirques, les théâtres. Voyez le Colisée de Rome, l'amphithéâtre de Vérone, les arènes de Nîmes et d'Arles. Comme disposition générale, comme plan, comme aspect extérieur, ces monuments sont identiques. Pour les élever, les mêmes procédés de construction sont employés. Les Romains prirent aux Etrusques les amphithéâtres ou du moins les spectacles, les Grecs ne les adoptèrent qu'après que les Romains eurent réuni la Grèce à l'empire. Du temps des Gracques, à Rome, on se contentait d'élever pour les jeux du cirque des gradins en bois, des échafauds, le peuple se plaçait où il pouvait. Mais sous les empereurs, on voulut rendre ces édifices stables, et surtout réunir dans leur enceinte un concours immense de spectateurs, en ménageant pour chacun une place commode, de laquelle on pût voir ce qui se passait dans l'arène.

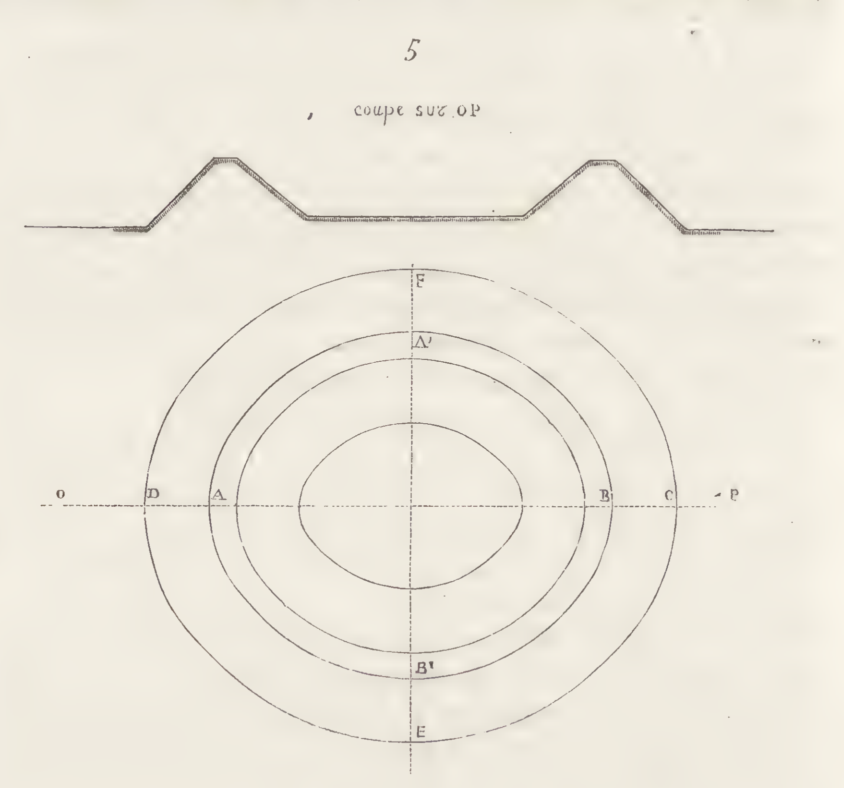
La destination des amphithéâtres est assez connue pour qu'il ne soit pas nécessaire de la rappeler ici; ils étaient élevés pour permettre à un nombre considérable de spectateurs de voir des combats de gladiateurs et d'animaux, et même des combats navals. « Les Etrusques, dit « Quatremère de Quincy dans son *Dictionnaire historique d'architec-* « *ture*, adonnés à toutes les superstitions religieuses, paraissent y avoir « toujours porté un esprit sombre, une humeur dure et féroce et « des préjugés farouches. La foudre, les éclairs, les fléaux ordinaires « de la nature, tout leur faisait voir des dieux irrités dont la colère ne « pouvait s'apaiser que par du sang. C'est dans ces idées superstitieuses « que semblent avoir pris naissance chez eux ces combats sanguinaires « qui ne furent point en Étrurie, comme depuis à Rome, de simples « amusements d'une population oisive et cruelle. La religion en Étrurie « présidait à ces jeux, la religion y éleva des amphithéâtres. »

Ces amphithéâtres primitifs des populations italiotes n'étaient que des excavations faites dans la terre, entourées de talus sur lesquels venaient s'asseoir les spectateurs. Tel est l'amphithéâtre dont on voit les restes à Pœstum, ou bien des échafaudages établis au moment des jeux. Ce programme si simple fournit aux Romains l'occasion d'élever des édifices immenses en maçonnerie. Car il faut remarquer ici en passant que si les Romains dans leur puissance remplacèrent les ouvrages de simples terrassements ou les gradinations de bois par des constructions de maçonnerie, la forme primitive donnée par ces terrassements fut rigoureusement suivie. Les théâtres des Grecs sont ordinairement disposés sur les flancs d'une oule de colline; les Grecs, choisissant une place favorable, creusaient dans le roc les précinctions et gradins du théâtre, les surmontaient par des ouvrages en bois et bâtissaient la

scène partie en pierre, partie en charpente. Tel était le théâtre de Syracuse dont nous voyons encore toute la gradination creusée dans le rocher, tel était celui d'Ephèse. Mais les Grecs n'avaient point d'amphithéâtres, les spectacles barbares auxquels étaient destinés ces monuments ne pouvaient convenir à ce peuple délicat et cherchant des émotions plutôt dans le développement dramatique des passions, dans les fictions poétiques que dans la réalité barbare d'un massacre. Les Romains, au contraire, furent avides des spectacles sanguinaires des Etrusques, peut-être dans l'origine, pour satisfaire à certains principes religieux, mais bientôt pour occuper et distraire la populace oisive des grandes villes. Cependant ils surent, comme toujours, donner à ces monuments, nés chez des peuples fanatiques, des dispositions régulières, officielles, dirai-je, parfaitement appropriées au service auquel ils étaient destinés, de manière à éviter la confusion, le désordre; car, s'ils admettaient les instincts cruels de la plèbe, s'ils les partageaient même, ils prétendaient du moins que ces instincts dussent se développer avec ordre et toujours sous les yeux de leurs magistrats. C'était là un de leurs moyens de gouvernement. Les Romains ne cherchaient pas à moraliser les peuples, à les amener à des sentiments humains, mais à réglementer et à diriger leurs instincts barbares. Ils n'essayaient point d'étouffer les plus grossières passions de la multitude, ils prétendaient seulement n'en diriger l'expression que d'après certaines lois d'ordre et de police; ils aimaient mieux fournir régulièrement un aliment à ces instincts barbares que de les voir se développer sur le Forum.

En effet, l'amphithéâtre le plus vaste qui ait été construit est celui connu à Rome sous le nom de Colisée, et qui pouvait contenir jusqu'à cent vingt mille spectateurs. Or le Colisée a été commencé et achevé par les deux empereurs les plus humains et les plus éclairés de Rome, par Vespasien et par son fils Titus, et cela, avec une telle hâte, qu'on prétend que tout l'ouvrage fut terminé en deux ans et neuf mois. Ces deux empereurs rangeaient donc les amphithéâtres parmi les monuments d'utilité publique dont l'érection importait le plus à la ville de Rome, Quel que fût l'amour des empereurs pour les vastes et splendides monuments, on ne peut guère admettre que deux des plus sages aient consacré des sommes énormes à construire avec une telle précipitation un édifice dont l'utilité n'eût pas présenté un véritable caractère d'urgence. Les premiers amphithéâtres des villes italiotes ne sont que des tertres disposés autour d'une arène circulaire ou elliptique; au sommet des tertres, des échafauds en bois étaient disposés pour permettre à un plus grand nombre de spectateurs de voir les jeux sanglants qui se passaient

au fond de ce grand bassin. Les spectateurs devaient nécessairement pour se placer sur les talus monter sur leur crête, puis redescendre sur les rampants. Des terrassements de ce genre avaient, outre cet inconvénient, celui de faire perdre une surface énorme de terrain, car il fallait nécessairement, en dehors des talus, donner aux terrassements une pente de 45 degrés au moins, afin de les empêcher de s'ébouler et pour permettre à la foule de monter à leur sommet. C'est-à-dire (fig. 5),



que, pour obtenir une arène dont le diamètre destiné aux jeux et au public était égal à AB, A'B', il fallait sacrifier tout l'espace BC, DA, A'F, B'E. Or, je l'ai déjà dit, si larges qu'aient été les Romains dans les dispositions de leurs édifices, ils furent les premiers peut-être qui attachèrent une grande importance à la valeur du terrain et qui cherchèrent, sans parcimonie toutefois, à renfermer leurs édifices dans les espaces absolument nécessaires à leurs besoins. Nous avons vu déjà comment, dans les thermes, les surfaces occupées par les bâtiments et les divers services sont distribués avec économie. A Rome même, dès les derniers temps de la république, la population était tellement pressée, les monuments publics si considérables et si nombreux qu'il avait bien

fallu restreindre dans les limites les plus justes les surfaces qu'occupaient les habitations et les monuments.

De cette nécessité les Romains se firent une loi dont ils ne s'écartèrent jamais, alors même que l'espace ne leur manquait pas. Lorsqu'ils commencèrent à bâtir des théâtres à l'instar des Grecs, ou des amphithéâtres à l'instar des populations italiotes, ils élevèrent d'abord ces édifices en bois, d'une façon provisoire, comme on le fait encore aujourd'hui en Espagne et même chez nous; mais la fréquence des incendies, la difficulté d'entretenir de pareils amas de charpentes, leur peu de durée et de solidité les décidèrent bientôt à bâtir des théâtres et des amphithéâtres en maçonnerie. Le théâtre de Pompée à Rome, dont il ne reste aujourd'hui que des vestiges, fut élevé l'un des premiers en matériaux durables. Bientôt des amphithéâtres furent construits de même en maçonnerie, non-seulement à Rome, mais dans presque toutes les villes des provinces.

En construisant leurs amphithéâtres, les Romains conservèrent la forme des terrassements primitifs qui avaient servi de type à ces monuments, c'est-à-dire qu'ils élevèrent une gradination de pierre autour d'une arène elliptique, mais, supprimant les talus extérieurs, ils ceignirent les gradins d'un mur percé de baies nombreuses disposées par étages, de manière à établir, sous les gradins même, les escaliers et les couloirs qui devaient permettre à un nombre immense de spectateurs de pénétrer, de se répandre sur les gradins à différentes hauteurs, ou d'en sortir en peu de temps. Les escaliers, régulièrement disposés par travées, donnaient accès sur les gradins par des ouvertures appelées *vomitoires*. Il faut visiter les arènes d'Arles, de Nîmes, de Vérone, et surtout l'amphithéâtre de Vespasien (le Colisée) à Rome, pour prendre une idée de ces vastes monuments si judicieusement combinés dans leur ensemble et les nombreux détails de leur construction; monuments dans lesquels on ne trouve aucune place perdue, où tout concourt à l'accomplissement du programme donné, où la bâtisse est combinée avec une sévère économie, en même temps qu'elle est faite pour durer éternellement. Là, mieux qu'ailleurs, on peut apprécier le système *cellulaire* de la construction romaine, qui consiste toujours à élever et à soutenir des masses énormes au moyen de points d'appuis et de murs isolés les uns des autres, réunis et étrésillonnés par une suite de voûtes à divers étages. Toute la construction des amphithéâtres consiste simplement en une succession de murs de refend tendant aux centres de l'ellipse, couverts par des voûtes rampantes, suivant les rampes des emmarchements et portant la gradination. Le mur de

ceinture, relié et maintenu par ces nombreux murs de refend ou contre-forts intérieurs, n'a guère que son propre poids à porter ; il n'est, à proprement parler, qu'une enveloppe que l'on peut enlever sans nuire à la solidité de la gradination, objet principal. Cela est si vrai qu'à Vérone, par exemple, ce mur extérieur a été presque totalement détruit, ce qui n'empêche pas l'amphithéâtre de servir encore aujourd'hui, lors de certaines fêtes publiques.

On voit encore à Pola en Illyrie un vaste amphithéâtre dont la construction fut probablement entreprise sous Dioclétien ; là , les gradins et les escaliers étaient en bois et le mur elliptique extérieur seul était en pierre. C'est l'amphithéâtre primitif de la république revêtu d'une enceinte de maçonnerie. Il est probable que ce parti avait été souvent adopté dans les provinces, principalement dans les pays boisés ; c'était un moyen économique et prompt d'élever un monument de première nécessité pour les Romains, puisqu'il servait aux réunions populaires en même temps qu'aux jeux. L'amphithéâtre de Pola est un de ces exemples qui démontrent comment les Romains adoptaient toujours les moyens les plus simples et les plus rapides pour remplir les vastes programmes imposés par leur civilisation ; comment, tout en restant fidèles à ces programmes qui semblent avoir eu la rigueur d'une loi, ils savaient, suivant les lieux et les circonstances, faire plier leur architecture aux matériaux, au temps ou aux ressources dont ils disposaient. L'enveloppe en pierre de l'amphithéâtre de Pola, bien conservée, construite avec une adresse rare et cette solidité qui caractérise toute bâtisse romaine, est un des plus remarquables exemples de l'architecture romaine, non par les détails qui ne sont qu'ébauchés, à peine achevés, et d'un style médiocre, mais à cause de l'entente parfaite de toute la structure. Il nous fait voir une fois de plus combien le Romain se souciait peu de cette perfection de la forme, de l'étude et du soin apportés dans les détails, de ce qui, enfin, était la plus vive préoccupation des Grecs [1].

La gradination de l'amphithéâtre de Flavius Vespasien (le Colisée de Rome) était, dans l'origine, couronnée à son sommet par une galerie ou portique de bois spécialement réservée aux femmes ; mais cette galerie ayant été brûlée fut refaite en marbre avec plafond de bois par Héliogabale et Alexandre Sévère. De ce portique supérieur il ne reste aujourd'hui que des débris de colonnes et de chapiteaux. Il n'est pas un architecte qui ne connaisse le Colisée, au

[1] Voir l'ensemble et les détails de l'amphithéâtre de Pola, dans le quatrième volume des *Antiquités d'Athènes*, par Stuart, trad. par L. F. F., publ. par Landon. Paris, Bance, 1822.

moins par des dessins et des gravures, et surtout par le remarquable travail que M. Duc, l'un de nos confrères, fit à Rome sur ce monument immense. Il serait inutile ici d'entamer une longue description qui ne vaudrait pas les plans les plus imparfaits ; je n'insisterai donc que sur certaines dispositions générales qui pourront faire connaître la manière de procéder des Romains, lorsqu'ils avaient à remplir un programme bien arrêté. Ce qui frappe tout d'abord, quand on jette les yeux sur le plan des amphithéâtres romains, c'est cette forme elliptique donnée à l'arène et par suite aux précinctions de gradins qui l'entourent. Il est certain qu'une raison majeure avait imposé cette disposition, car il eût été beaucoup plus simple de tracer un plan circulaire qu'un plan elliptique, l'exécution de ce plan eût été plus facile. Faire tendre les murs de refend qui divisent les escaliers et portent les précinctions vers les foyers d'une ellipse, c'était une difficulté que des praticiens devaient éviter à moins d'une nécessité absolue.

Dans les théâtres romains, les gradins sont disposés en demi-cercle devant la scène.

Il semblait donc que pour élever un amphithéâtre, il suffisait de réunir deux gradinations de théâtre, c'est-à-dire de former un cercle parfait : ainsi les deux orchestres auraient composé l'arène centrale. Mais observons que, dans le théâtre grec ou romain, la scène n'est pas un point : c'est une longue étendue vers laquelle se dirigent les yeux des spectateurs. Les acteurs étaient forcément répartis sur la longueur de cette scène, beaucoup plus longue que profonde. Dans l'arène des amphithéâtres, il n'en était pas de même. Si cette arène eût été circulaire, cette forme eût toujours ramené le spectacle au centre, et comme dans cet espace on faisait figurer un nombre considérable d'hommes et d'animaux, il était nécessaire, pour éviter la confusion, d'offrir aux acteurs de ces drames sanglants un espace oblong qui, par sa forme même, obligeait ces acteurs (qui d'ailleurs ne pouvaient diriger le spectacle à leur gré, puisqu'il n'était souvent qu'une effroyable mêlée, dans laquelle des animaux sauvages jouaient le principal rôle) à se diviser et à s'étendre.

La foule des spectateurs pouvait ainsi porter ses regards sur une ligne assez étendue au lieu de les concentrer sur un seul point. Les luttes devaient couvrir un champ plus vaste, se développer d'une manière plus favorable. Si l'on faisait combattre deux troupes d'hommes, l'arène oblongue se prêtait mieux que l'arène circulaire aux dispositions de ces petites batailles ; d'ailleurs les amphithéâtres et les théâtres n'étaient pas seulement réservés aux jeux publics et aux représentations scéniques :

le peuple s'y réunissait toutes les fois qu'on avait une nouvelle à lui communiquer, une harangue ou une élection à faire, en un mot, toutes les fois qu'une occasion se présentait de rassembler le public, et ces occasions n'étaient pas rares avec le système politique des Romains. Pour les amphithéâtres, la forme elliptique fut donc adoptée, comme se prêtant mieux que la forme circulaire soit aux jeux, soit aux harangues et aux réunions populaires. Si j'insiste sur cette disposition qui, remarquons-le bien, n'est plus modifiée du moment où elle semble présenter les plus grands avantages, c'est surtout pour faire ressortir le caractère dominant du monument romain, qui n'est toujours que le résultat d'une observation très-étudiée et exacte du besoin, qui ne soumet jamais ses dispositions principales à ce qu'on voudrait donner de nos jours comme des lois de l'architecture, et qui ne sont en réalité le plus souvent qu'un embarras et une gêne. Mille difficultés se présentent lorsqu'il s'agit d'élever un aussi vaste édifice que le Colisée sur plan elliptique. Difficulté de tracé d'abord, puis de plantation, puis de construction ; difficultés d'ensemble et de détail, car pour bâtir un édifice de ce genre sur plan circulaire, il suffit d'en établir sur le papier ou sur le terrain une tranche, un quart, un huitième, un seizième de l'ensemble ; mais sur plan elliptique, il faut nécessairement étudier séparément un certain nombre de ces tranches composant un quart de l'ellipse. Ces difficultés n'arrêtent pas l'architecte romain lorsqu'il s'agit de satisfaire à un programme établi sur une observation exacte de la destination de l'édifice. Ce sont donc ces dispositions d'ensemble si profondément combinées des monuments romains qui doivent nous servir d'exemple tout d'abord, car chez aucun peuple elles n'ont commandé d'une manière aussi absolue la forme générale de l'architecture ou plutôt la structure.

Le Romain ne tâtonne jamais ; c'est le signe d'une civilisation très-avancée qui soumet tout à la raison publique. Il commande en maître qui sait exactement ce qu'il veut et ce qui lui faut, et il sait se faire obéir parce qu'il se fait comprendre. Après lui, rien dans l'art de l'architecture n'est plus nettement défini : ce ne sont plus les gouvernements qui commandent aux arts, ce sont les artistes qui interprètent comme ils peuvent les idées vagues qu'on leur suggère ; s'ils arrivent à des résultats remarquables, ils ne peuvent plus atteindre cette puissante raison, cette unité qui forment le fond du caractère de l'architecture chez les Romains. Aujourd'hui encore, malgré notre état de civilisation, malgré la force de nos institutions, nous sommes dans le vague et le désordre en fait d'art ; nous ne savons ce que nous voulons, et nos monuments publics ne sont pas plus tôt achevés, pour la plupart, que nous apercevons tout ce qui leur

manque et qu'il nous faut ou les modifier ou les recommencer à grands frais. Nos artistes discutent sur le style, se préoccupent d'une ordonnance architectonique, blâment ou approuvent telle forme de l'art, adoptent ou repoussent telle tradition; mais quant à cette façon large et vraie d'apprécier l'architecture qui convient à un grand peuple, ils n'y songent guère, heureux qu'on leur laisse tailler les profils qu'ils préfèrent, ou placer çà et là des colonnes ou des clochetons. Puisque nous sommes des Latins, ainsi qu'on le dit, ressemblons-leur du moins par les qualités qui les distinguent. Je crains bien que nous nous rapprochions plutôt de ces Romano-Grecs de Byzance qui discutaient sur la lumière du Thabor pendant que les armées de Mahomet II battaient leurs remparts.

La raison romaine ne procède pas comme la raison grecque. Le Grec se laissera entraîner par son sentiment d'artiste, par ce qu'il regardera comme une nécessité de soumettre le besoin matériel à ces règles d'art. Jamais le Romain ne fera passer les règles de l'art, l'amour du beau absolu, si l'on veut, avant l'accomplissement du besoin. Prenons un exemple frappant. Regardons les Propylées d'Athènes ou d'Éleusis : ne croirait-on pas voir là des temples? L'aspect extérieur de ces portes de citadelles ne rappelle-t-il pas à s'y méprendre le frontispice d'un édifice sacré? N'étaient les trois portes percées dans le mur, derrière le portique d'entrée, on pourrait prendre ces monuments pour la partie antérieure d'un temple. Jamais les Romains n'ont donné à l'entrée d'une citadelle l'apparence d'un temple. Chez eux, chaque édifice prend une forme qui n'est que l'expression vraie du besoin, et si les détails de l'architecture, la décoration contrastent parfois avec cette forme générale, cette décoration d'emprunt n'a pas une telle importance qu'elle influe sur la masse réelle imposée par le programme.

Nous verrons bientôt quels furent les développements de ce principe romain et quel en fut l'abus; car tous les principes, si bons, si vrais qu'ils soient, sont destinés à périr par l'abus même de leurs applications.

Nous verrons plus tard aussi comment, dans les temps où l'on a cru reprendre l'architecture des Romains, on a laissé de côté les qualités essentielles de cette architecture pour en reproduire ce qui ne lui appartenait pas, c'est-à-dire cette enveloppe à laquelle les Romains n'attachaient que des idées de luxe et de convenance.

CINQUIÈME ENTRETIEN

Sur les méthodes à suivre dans l'étude de l'Architecture. — Sur les basiliques des Romains. — Sur l'Architecture privée des Anciens.

Quand on veut explorer le cours d'un fleuve, on part de son embouchure et non de sa source, on remonte le courant, on fouille les rivages étendus d'abord, se resserrant peu à peu. On reconnaît les affluents et on étudie leurs rives, leurs rapides, leurs cataractes, jusqu'aux sources de chacun d'eux. C'est ainsi que l'on parvient à connaître la nature des eaux du courant principal, ce qu'elles charrient, les causes qui les font croître et décroître, les rives arrosées, les origines des sources diverses. Mais personne n'a jamais songé à prendre un fleuve à sa source pour étudier son cours en le descendant. Il en est de même dans la connaissance des arts, lorsqu'aux connaissances purement pratiques il faut joindre la recherche des origines, des principes souvent opposés qui leur ont donné naissance. Ce n'est pas notre faute si nous venons après les Asiatiques, les Égyptiens, les Grecs, les Romains, les nationalités du moyen âge et les réformistes de la renaissance. Or, depuis le XVIe siècle, il est admis que l'étude de l'art de l'architecture se compose de l'archéologie, c'est-à-dire de la connaissance des arts antérieurs et de l'examen des moyens pratiques donnés par l'expérience et la tradition. Cela est funeste, mais nous n'y pouvons rien faire, et les choses étant ainsi, il

me paraît peu logique de dire aux étudiants : « Vous étudierez ce fleuve, « non depuis son embouchure jusqu'aux sources diverses de ses affluents, « mais de telle bouche d'affluent à telle autre, car pendant ce parcours « seulement ses eaux sont claires et ses rivages fertiles. — Mais qu'en « savez-vous, peut-on répondre, puisqu'au-dessus et au-dessous de ce « parcours qu'il vous plaît de limiter, les explorations sont à faire, ou, si « elles sont faites, elles ne se rattachent pas à un ensemble d'observations « qui permettent de comparer les études diverses, et, par conséquent, « de manifester une opinion? » La renaissance apportait dans son amour pour l'antiquité païenne plus d'enthousiasme que de réflexion ; elle faisait comme ces hommes qui, découvrant des débris d'une ville enfouie, s'émerveillent sur la beauté de chaque fragment, et, les entassant sans ordre, ne discernent pas tout d'abord s'ils appartiennent à un ou plusieurs monuments, s'ils ont le même âge et s'ils ont plus ou moins de valeur au point de vue de l'art. La vanité dont tous les hommes sont pourvus les dispose toujours à attacher une importance particulière non-seulement à ce qu'ils produisent, mais à ce que le hasard leur fait rencontrer sur le chemin. « Ce caillou est plus beau que le vôtre, parce que c'est moi qui l'ai ramassé. » Je suis loin de blâmer cette naïveté de l'amour-propre humain, car elle est l'origine de toutes les recherches et de la découverte de chefs-d'œuvre qui se seraient perdus sans elle ; mais quand beaucoup de cailloux sont rassemblés, étiquetés et classés, il est bien permis peut-être de distinguer ceux qui renferment des pierres précieuses parmi tant d'autres dont le seul mérite est d'avoir été tirés de la poussière. L'admiration, l'enthousiasme sont nécessaires à l'artiste, c'est un feu qu'il doit posséder ; mais faut-il que ce feu s'attache à des objets qui en soient dignes, sinon il s'éteint bientôt sans avoir rien produit qu'une flamme passagère. Aimez un esprit distingué, une âme élevée, vous refléterez bientôt les qualités de cet être qui vous a charmé ; mais si votre amour s'adresse à un esprit vulgaire et une âme basse, si pur et si vif qu'il soit, vous sentirez toute votre vie les traces honteuses de votre erreur. Dans les arts, le choix, l'examen sont donc d'une extrême importance pour la jeunesse qui entre dans la carrière ; or, aujourd'hui, le choix est d'autant plus difficile à faire qu'il se porte sur un plus grand nombre d'objets. Nous possédons, dans nos bibliothèques et nos musées, les monuments qui couvrent presque toute la terre, appartenant à tous les âges et à toutes les civilisations, mais nous ne possédons pas une méthode ; car je ne crois pas devoir désigner comme telles les préférences exclusives de quelques coteries qui n'ont même plus ni la volonté ni le pouvoir de vivre et dont le reste d'existence ne se ma-

nifeste que par des impatiences et des boutades sans but comme sans résultat.

Alors que les connaissances archéologiques étaient moins étendues, les méthodes étaient simples, car l'enseignement devait être naturellement circonscrit dans les limites de ces connaissances. Ainsi, par exemple, il est bon d'observer comme les textes et les restes des monuments de l'antiquité ont été interprétés par les trois siècles qui nous ont précédés. Les traducteurs et commentateurs de Vitruve, au XVIe siècle, ne se gênent pas pour donner en France aux restaurations des édifices décrits par cet auteur l'aspect des monuments de leur époque. L'école italienne, passablement pédante alors, veut être plus antique que les anciens, et donne à ses restaurations une apparence monumentale suivant certaines règles admises par elle qui, heureusement, n'ont jamais été suivies dans l'antiquité, libre comme toutes les bonnes époques de l'art. Sous Louis XIV, nous voyons Perrault traduire Vitruve et composer des monuments antiques dont la structure est impossible et dont la forme rappelle trop bien l'architecture bâtarde de son temps. Depuis lors, l'aversion pour les arts du moyen âge était telle qu'elle faisait repousser certains principes de l'architecture antique par cela seul que le moyen âge avait su les appliquer et en profiter. Quoi qu'en puissent dire les hommes distingués qui ont écrit sur l'art de l'architecture pendant le dernier siècle et même au commencement de celui-ci, nous ne pouvons prendre au sérieux ces naïvetés non plus que ces exclusions irréfléchies. Nous irons chercher dans les traducteurs français de Vitruve du XVIe siècle des monuments de la renaissance; dans Perrault, de l'architecture du siècle de Louis XIV; dans les commentateurs italiens, de l'architecture de Vignole ou de Palladio, mais non des monuments antiques. Ces hommes et leur temps avaient le bonheur d'être artistes et non archéologues, bien qu'ils aient ouvert la voie aux connaissances archéologiques. Leur position était meilleure que la nôtre, j'en conviens; mais, encore une fois, nous n'avons pas choisi notre époque, nous y sommes nés, il la faut prendre telle quelle et vivre de sa vie.

Je voudrais qu'avant tout on apprît à raisonner aux jeunes gens qui embrassent la carrière de l'architecture, qu'on habituât leur esprit à l'analyse, à l'examen. C'est le contraire qui a lieu : la plupart des jeunes gens dont on veut faire des architectes ont abandonné les études classiques avant de les avoir achevées, car on croit, non sans quelque raison, que l'étude de l'architecture est longue et qu'on ne saurait la commencer trop tôt. Mais ces jeunes intelligences sont hors d'état de

choisir la nourriture qui leur convient. Il n'y aurait pas grand danger à cela si l'enseignement était un, simple et logique ; si l'on pouvait, de bonne foi, comme il y a deux siècles, enseigner certaines formes de convention, dont personne ne contestait la valeur ; si l'on pouvait se borner à l'étude de quelques auteurs ou de quelques monuments. Mais nous n'en sommes plus à ces temps heureux pour le professorat où l'enseignement, restreint dans des bornes étroites, n'avait pas à craindre de voir les étudiants s'écarter à droite et à gauche, et glaner le bon et le mauvais grain en dehors de l'école. Nous avons vu, nous voyons chaque jour de nouveaux objets. On n'emploie plus six semaines pour arriver à la ville éternelle ; l'Afrique et l'Asie sont à notre porte ; la photographie vomit des reproductions des monuments de tous les pays, de tous les âges, témoins irrécusables du travail humain pendant des siècles et sous tous les climats. La méthode académique, sage et sensée sous Louis XIV, faite pour le temps, est débordée de tous côtés. Les livres sur l'architecture qui, il y a cinquante ans, auraient pu tenir dans un rayon de bibliothèque, rempliraient aujourd'hui une salle tout entière. Les élèves possèdent ou peuvent posséder ces éléments cachés jadis dans les cabinets des maîtres et montrés seulement aux élus. Les vieilles barrières sont vermoulues et sont foulées aux pieds, malgré des protestations éloquentes, perdues au milieu du flot des productions écrites, gravées, photographiées, moulées, qui remplissent nos cités et vont chercher l'élève jusque dans l'atelier du maître, saper ses systèmes, contredire son enseignement, attaquer ses principes. Que faire donc ? Interdire les publications, la photographie, la gravure, empêcher les élèves de prendre le chemin de fer ou les bateaux à vapeur ? Revenir au coche ou au voiturin, établir un cordon sanitaire autour de l'école, et y cloîtrer les élèves ? Il n'est, il me semble, que ce moyen, ou que de prendre son parti résolûment, et de se servir de ce que le temps où nous vivons nous jette à pleines mains. Si nous ne pouvons arrêter le torrent, faisons-lui un lit.

Au milieu de tant de reproductions des arts des temps passés, croire que la jeunesse voudra bien laisser cinq ou six siècles de côté, ne pas les voir, ne pas les étudier, c'est une illusion singulière ; il me paraît plus sage d'essayer de lui faire connaître ce qu'elle peut y prendre, ce qu'elle doit laisser. Sera-ce en décrivant un à un tous les monuments de l'antiquité, ceux du moyen âge et de la renaissance, en faisant ressortir leurs défauts ou leurs qualités que nous pourrons indiquer à la jeunesse ce qu'elle doit étudier ou repousser ? Non, certes ; car une pareille revue, fût-elle faite avec tout le scrupule possible, ne pourrait donner que les idées personnelles du maître et jeter la confusion dans les esprits prompts

à saisir l'apparence, à s'arrêter aux formes sans se rendre compte de leur raison d'exister. C'est donc en apprenant à la jeunesse à raisonner sur ce qu'elle voit, en faisant pénétrer chez elle des principes vrais pour tous les arts et dans tous les temps, qu'on peut l'aider à se guider au milieu de tant d'exemples qui lui sont fournis, à choisir ce qui est bon et rejeter ce qui est mauvais. D'ailleurs, ne l'oublions pas : il est pour l'art quelque chose de plus dangereux, s'il est possible, que la confusion, c'est le sophisme. Pendant que nous, artistes, nous ne voulons voir que par notre lunette et que nous espérons persuader à la jeunesse que cette lunette est la seule bonne, la république des arts se remplit de ces amateurs plus zélés qu'éclairés qui, sans avoir jamais pratiqué les arts, prétendent posséder la bonne voie et la montrer à tous. Celui-ci a vu le Parthénon ou a fait déblayer quelques assises d'un monument antique ; il ne connaît pas l'église de son village, mais il voudra vous persuader que l'art grec suffit à tous nos besoins. Cet autre a vécu dans sa province, et prétendra que sa cathédrale possède seule le *sentiment chrétien*. Un troisième verra l'architecture de ce monde commencer sous Auguste et finir sous Constantin. Un quatrième déclarera que les architectes de la renaissance seuls ont su résumer les productions des arts antiques et qu'il faut s'en tenir à ce qu'ils nous ont laissé. Tous s'appuieront sur les plus puissants raisonnements; aucun ne possédera la raison, parce qu'aucun d'eux n'a jamais su comment on pose une pierre sur une autre, comment se taille une charpente, à quoi on peut employer la brique ou le moellon. Chaque école d'artistes crie bravo au sophisme qui flatte sa passion ou son intérêt, et ne voit pas qu'en s'abandonnant ainsi au jugement des personnes étrangères à la pratique, elle trouve, le lendemain, d'autres juges qui la condamnent sans plus d'autorité. Faisons nos affaires nous-mêmes, et tâchons de nous entendre, quoique ce ne soit pas chose facile, dit-on, entre gens de même état ; cependant nous sommes tous forcément soumis aux mêmes lois, et nous devons savoir ce qu'elles nous permettent et ce qu'elles nous défendent.

On ne me fera pas l'injure de croire que je prétends interdire la critique de notre art à ceux qui ne le pratiquent pas. Nous devons nous soumettre au jugement du public, et je ne veux pas faire du corps des architectes une sorte de secte d'initiés, interdisant l'examen ou la critique de ses doctrines et de ses œuvres. Non ; je voudrais seulement qu'au milieu de l'anarchie actuelle en fait d'art, les diverses écoles ou fractions d'écoles s'appuyassent, pour faire prédominer leur influence, sur quelque chose de plus ferme que des opinions manifestées par des

amateurs plus ou moins éclairés, eussent recours à de bonnes raisons appuyées sur des faits, plutôt que d'écouter complaisamment des banalités générales sur les diverses formes de l'art ; car il suffit souvent d'un mot dit par un praticien pour détruire tout un échafaudage de raisonnements superficiels. Je prévois ce qu'on va me dire, et ce n'est pas la première fois : « Vous réduisez le rôle de l'architecte au rôle de maçon ; « vous accordez à la pratique une part trop large ; l'architecture est « autre chose que l'art d'accumuler et d'assembler des matériaux d'une « manière solide et convenable ; l'architecture est sœur de la musique et « de la poésie : elle doit laisser une large part à l'imagination, à l'inspi- « ration, au goût ; ses lois matérielles doivent même se soumettre à ce « souffle inspirateur qui agit sur le musicien et sur le poëte. » Soit ; mais, si inspiré que soit un musicien aujourd'hui, s'il ne connaît pas les lois rigoureuses de l'harmonie, il ne produira qu'un charivari abominable ; si inspiré que soit le poëte, s'il ne sait ni la grammaire ni la prosodie, il faudra qu'il garde sa poésie pour lui seul. Or, malheureusement pour nous architectes, si tout le monde aperçoit une faute de français ou un vers mal fait, si toutes les oreilles s'offensent d'ouïr une note fausse ou un accord dissonant, il n'en est pas ainsi dans notre art ; bien peu reconnaissent un défaut de proportion, d'échelle, l'oubli des règles les plus vulgaires. A l'abri derrière cette ignorance de la foule, on peut se permettre toutes sortes de licences, et nous ne le voyons que trop tous les jours.

Le premier venu ne peut faire exécuter un opéra, éditer un poëme, ou, si pareille chose arrive, le directeur et l'éditeur ne tardent pas à se repentir d'avoir donné, celui-ci sa salle, celui-là ses presses. Mais le premier venu peut se faire passer pour architecte, peut bâtir, et cet art n'est pas tellement familier au public qu'il n'approuve parfois une conception sans raison et sans forme. Nous pouvons différer tous sur la manière d'exprimer nos idées en architecture, sur la forme que nous prétendons donner à nos conceptions, mais nous sommes tous d'accord sur la valeur des règles imposées par le bon sens, par l'expérience, par les lois impérieuses de la statique. Eh bien ! s'il s'agit d'enseignement, commençons par établir cet accord, et ne soulevons pas inutilement des questions de forme, qui, après tout, n'ont qu'une importance secondaire. Enseignons comment chaque période de l'art a essayé de satisfaire à ces lois invariables ; comment il faut remplir un programme donné, et n'affichons pas, aux yeux de la jeunesse, ces préférences ou ces exclusions, qui, n'étant fondées ni sur la raison ni sur le goût, ont le danger de poser en face du public des questions insolubles pour lui, qu'il veut trancher à

l'aide de son sentiment et de ses connaissances superficielles. Je souhaite que cet appel à la concorde soit entendu ; il le serait si chacun voulait examiner les opinions véritables de son confrère, et ne lui prêtait pas les idées que le vulgaire lui suppose. Si cette entente désirable existait, l'enseignement, au lieu de décroître et de tomber dans la confusion, se relèverait certainement. La jeunesse, prenant part aujourd'hui à des luttes qu'elle exagère avec une passion aveugle, saurait qu'il est, dans notre art, avant tout, une seule voie sûre, celle indiquée par le savoir et la raison ; nous ne lui offririons pas le déplorable moyen de s'affranchir de l'étude sérieuse, pénible, matérielle, sous le prétexte de partager les sentiments de telle ou telle école. Je ne prétends pas que l'architecture soit seulement un art de raisonnement, soit une science pure, en un mot ; mais, dans le péril, on doit avant tout se jeter du côté où est le danger. Quand la maison brûle, on ne discute pas si elle est bâtie d'après les règles de Vignole ou sur le patron des habitations gothiques ; on court à l'eau. Aujourd'hui, il ne s'agit pas de faire prévaloir une forme de l'art sur une autre ; nous n'avons plus ce pouvoir, j'ai dit plus haut pourquoi. Il s'agit de donner à la jeunesse une méthode sûre pour apprécier leur valeur respective ; cette méthode, c'est le raisonnement, c'est l'analyse, c'est la science qui classe et choisit après avoir comparé, c'est l'enseignement des moyens pratiques sans exclusion, sans préjugés, sans vaines théories. Nous n'en sommes plus aux temps où l'on pouvait effacer des siècles entiers de l'histoire, et si quelques esprits attardés croient encore que leur silence est un service rendu aux arts, c'est pure illusion, car ils ne font ainsi qu'irriter les recherches ; leur silence même est une provocation, et toute provocation mène à l'exagération des sentiments provoqués. Prétendre cacher une chose que tout le monde est à même de savoir, ou méconnaître un sentiment général, ç'a été la folie de tous les systèmes à leur déclin ; en politique, c'est l'origine des révolutions violentes ; dans les sciences et dans les arts, c'est une porte ouverte aux extravagances, à l'ignorance audacieuse, aux réactions irréfléchies, à la confusion et à l'oubli des principes élémentaires. Dans des temps de transition et d'enfantement comme le nôtre, je crois que le seul moyen d'aider à cet enfantement (et que pouvons-nous faire de plus?), c'est de tout examiner de bonne foi, sans passion, c'est de déposer une sorte de bilan sincère de l'état des connaissances acquises ; et si nous prétendons diriger, nous, atomes perdus dans le flot commun, que ce soit avec notre meilleur guide, notre raisonnement, notre faculté de comparer et de déduire. Si ce guide n'est pas infaillible, il a du moins cette qualité d'éclairer la route à chaque pas et de permettre à ceux qui

le suivent de reconnaître et de rectifier ses erreurs. Cela est moins dangereux que le silence, car le silence est l'obscurité, et dans l'obscurité chacun trébuche.

Pour conclure, j'ajouterai donc : 1° que le temps est venu où il n'est plus permis à l'enseignement d'être exclusif ; que vouloir maintenir ce qu'on prend pour les bonnes et saines doctrines, c'est vouloir enfermer l'esprit de la jeunesse dans un cercle qui peut-être était assez large il y a cent ans, mais qui aujourd'hui n'existe plus, c'est perpétuer un état de confusion funeste, c'est nier une masse énorme de connaissances acquises, de recherches, de travaux utiles ; 2° que, dans l'état d'incertitude où les meilleurs esprits sont tombés en fait de doctrine, ce n'est pas tant les formes de l'art qu'il faut enseigner à la jeunesse que ses principes invariables, c'est-à-dire sa raison d'être, sa structure, ses méthodes, leurs transformations suivant les besoins et les mœurs ; ce qu'il faut repousser, ce sont les théories vagues, tout système basé sur des traditions qui ne peuvent s'appuyer sur un enchaînement logique de faits, ces formules prétendues inviolables et qui n'ont jamais été suivies pendant les époques brillantes de l'art. Quand la foi manque aux hommes (j'entends la vraie foi, celle qui ne discute pas), il ne leur reste qu'un guide, c'est leur raison, le sentiment du vrai, du juste ; l'instrument est imparfait, j'en conviens, mais mieux vaut se servir de celui-là que de n'en avoir aucun. L'orgueil moderne a remplacé la fatalité antique et la résignation du moyen âge ; tenons compte de ce changement des esprits dans la république des arts comme en politique les gouvernements en tiennent compte dans l'art de gouverner les générations présentes. Il est assez plaisant, on en conviendra, de voir que les chefs d'école qui nous accusent de vouloir ramener les esprits en arrière, agissent comme auraient agi peut-être les magistrats athéniens ou des corporations du moyen âge, et que nous soyons obligés de réclamer l'indépendance de la raison dans les arts. Voltaire signalait bien d'autres contradictions de son temps ; il ne faut donc pas désespérer de l'avenir.

C'est donc, à mon sens, par le raisonnement qu'il faut travailler notre génération d'artistes, et je suis convaincu qu'en l'habituant à raisonner, on parviendra à perfectionner un peu son goût. Chaque homme né artiste possède son art par l'*intuition*, mais le calcul et l'expérience servent à montrer que cette intuition est juste ; c'est la preuve d'une opération de l'esprit fort singulière : un homme rêve et remue plusieurs idées vieilles ; tout d'un coup il en vient une nouvelle, on ne sait pas plus le comment et le pourquoi qu'on ne sait comment de la conjonction d'un mâle et d'une femelle il naît un nouvel individu. Il est certain cependant que,

pour obtenir un art qui soit à nous, il faut remuer les idées et non les étouffer ; il faut les présenter sous toutes leurs faces à l'aide du raisonnement, les éprouver par la comparaison et par le frottement. Les anciens avaient l'avantage sur nous de ne pas posséder une masse énorme de matériaux dont nous sommes bien forcés de tenir compte ; ils avaient encore le bénéfice d'une éducation en harmonie parfaite avec leur état social, tandis que la nôtre n'est qu'un ramassis indigeste de traditions vieillies auxquelles personne ne croit plus, et de sciences nouvelles qui sont en contradiction manifeste avec ces traditions.

Que l'on gémisse sur notre siècle tant qu'on voudra, il y a matière, et j'entends qu'on doit même avoir la liberté de gémir sur le temps présent; mais, pour moi, notre siècle en vaut bien un autre, et je le prends tel qu'il est. Si chacun veut en faire autant, il aura ses arts ; il suffit pour cela de nous servir un peu de notre faculté de raisonner, de cesser de croire que nous vivons sous Louis XIV et que M. Lebrun est surintendant des beaux-arts en France.

Dans notre précédent *Entretien*, nous avons parlé des édifices romains voûtés, c'est-à-dire des édifices qui appartiennent d'une manière évidente au génie particulier à ce peuple, génie qui s'appuie sur le sentiment de la durée, de la possession, de la puissance. Cependant ces édifices n'étaient pas les seuls. A la fin de la République et au commencement de l'Empire, les Romains ne semblent pas posséder encore ce sentiment de supériorité incontestable qui plus tard leur fit adopter, dans les constructions civiles, certaines méthodes uniformes, imposées partout en dépit des habitudes locales et des influences étrangères. Le traité de Vitruve, quoique tout romain, et malgré son penchant pour les formules, indique encore une certaine liberté dans l'art de bâtir qui doit être l'objet d'une étude approfondie. Il est un édifice romain dont nous n'avons pas encore parlé qui présente des dispositions et une structure particulières, c'est la basilique.

Le nom de *basilique* est grec et veut dire *maison royale*. Il est probable que ce mot est venu d'Asie et que c'est aux successeurs d'Alexandre, aux rois macédoniens établis en Orient qu'on doit la basilique. C'était vraisemblablement leur *divan*, le lieu où ils rendaient la justice. Vitruve ne fait aucune distinction entre la basilique grecque et la basilique romaine ; mais nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que Vitruve ne paraît pas avoir une idée exacte de l'architecture grecque et de ses dispositions

de détail. Il se contente d'observer « que la basilique, jointe au forum ou « place publique, doit être située vers l'exposition la plus chaude, afin « que les négociants qui la fréquentent pendant la saison d'hiver ne « soient point incommodés par la rigueur du froid. » Il ajoute « que sa « largeur ne doit jamais être moins du tiers de sa longueur ni plus de la « moitié, à moins que la nature du lieu s'oppose à l'observation de ces « dimensions. » Ici Vitruve, conformément à ses habitudes, pose certaines formules de proportion qui ne sont généralement pas suivies, et lui-même s'en affranchit le premier lorsqu'il bâtit la basilique de Fano. Poursuivons : « Si, dit-il ensuite, l'espace destiné à l'édifice a plus de « longueur, » c'est-à-dire s'il a plus de trois fois sa largeur en longueur, « des *chalcidiques* sont élevés aux extrémités, ainsi qu'on l'a fait à la « basilique Julia Aquiliana ; les colonnes de la basilique auront en « hauteur la largeur du portique, et celui-ci aura en largeur le tiers de « l'espace (nef) du milieu, les colonnes de la partie supérieure seront « plus petites que celles du rez-de-chaussée. Il convient de donner à « l'appui, *pluteus*, qui régnera entre les colonnes supérieures le quart « de la hauteur de ces colonnes, afin que ceux qui se promènent dans « ces galeries supérieures ne soient vus par les marchands qui occupent « le rez-de-chaussée. Quant aux architraves, aux frises et aux corniches, « leurs proportions seront déduites des colonnes, ainsi que nous l'avons « indiqué dans le troisième livre [1]. » J'ai traduit ce passage en me rapprochant autant que possible du texte latin, qui est clair, précis, mais peu développé. En effet, Vitruve ne nous dit point si ce monument est entouré d'une muraille, s'il est fermé, comment il est couvert, et son texte nous laisse à cet égard dans une complète incertitude. Lorsqu'il en vient à décrire la basilique dont il dirigea la construction à Fano, il parle des murs, il s'étend assez longuement sur la disposition des colonnes de cet édifice, sur leurs proportions et sur les procédés à employer par lui pour établir la galerie supérieure, et, chose étrange, ainsi que je le disais tout à l'heure, il n'observe, dans cette construction, aucune des règles qu'il vient de poser, soit pour l'ensemble de la conception, soit dans les détails.

Voici son texte : « La longueur de la voûte, *testudo* (il est certain, d'après la suite du texte, que Vitruve n'entend pas ici parler d'une voûte en brique ou en blocages, mais d'une couverture en charpente) ; la « longueur de la voûte entre les colonnes est de cent vingt pieds, sa « largeur de soixante ; le portique qui entoure la nef principale est

[1] Vitruve. Liv. V.

« large de vingt pieds entre les colonnes et les murs ; les colonnes avec « leurs chapiteaux ont, en tout, cinquante pieds de haut sur cinq de « diamètre ; elles ont derrière elles des pieds-droits hauts de vingt « pieds, larges de deux pieds et demi. Ceux-ci soutiennent les poutres « sur lesquelles sont placés les planchers des portiques. Au-dessus de « ces pieds-droits, il y en a d'autres hauts de dix-huit pieds, de deux « pieds de largeur et d'un pied d'épaisseur, destinés à recevoir les « poutres soutenant les chevrons et les appentis des portiques supérieurs, « lesquels appentis sont placés plus bas que la voûte (la couverture de « la nef). Les espaces qui restent entre les poutres (de l'appentis supé-« rieur) des pilastres et des colonnes par chaque entre-colonnement « sont laissés pour éclairer l'intérieur. »

La concision de ce dernier passage rend le texte obscur, mais nous allons tenter de l'expliquer.

« Les colonnes, dans la largeur de la voûte, y compris celles d'angles, « sont au nombre de quatre de chaque côté. Celles qui occupent le « grand côté, faisant face au forum, sont au nombre de huit, en com-« prenant celles d'angles ; mais l'autre grand côté, en face, n'en a que « six. Les deux du milieu n'ayant pas été posées afin de ne pas masquer « la vue du *pronaos* du temple d'Auguste, lequel est placé au milieu de « ce côté de l'enceinte de la basilique regardant le centre du forum et « le temple de Jupiter. Dans le temple d'Auguste est placé le tribunal, « en forme d'hémicycle dont la courbe n'est pas complète, n'ayant que « quinze pieds de profondeur sur quarante-six de corde. Ce tribunal a « été ainsi placé pour que les négociants qui ont affaire dans la basilique « ne gênent point les plaideurs qui se tiennent près des magistrats. Sur « les colonnes, tout autour, sont placés des poitraux formés de trois « poutres de deux pieds d'épaisseur ; au droit des troisièmes colonnes « (de la face intérieure opposée au forum), ces poitraux se détournent « pour aller porter sur les antes qui s'avancent (forment tête) du « *pronaos* (du temple) et sont contiguës à l'hémicycle à droite et à « gauche. Sur les poitraux au droit des chapiteaux (des colonnes) sont « établies des piles servant de support, hautes de trois pieds et larges « de quatre en carré. Sur ces piles, tout autour (du monument), sont « posées des poutres jumelles bien jointes de deux pieds d'épaisseur, sur « lesquelles sont placés en travers les entraits et arbalétriers au droit de « la frise qui est sur les antes et les murs du *pronaos*. Ces pièces sou-« tiennent le comble qui couvre toute la basilique et celui qui est sur le « milieu du *pronaos* du temple. Ainsi, la disposition double née des « combles, au dehors formant toit et à l'intérieur formant voûte, est

« d'un aspect agréable. Ce moyen de construction épargne beaucoup « de peines et de dépenses, car on supprime les ornements qui sont « au-dessus des architraves, l'ordonnance des colonnes supérieures et « les appuis. Cependant ces colonnes, qui, d'une seule venue, vont « porter les poitraux qui reçoivent la couverture, donnent beaucoup de « majesté et de magnificence à l'édifice. »

Vitruve prétend que son œuvre est bonne, ce qui est naturel, et je trouve que le jugement qu'il en porte est bon, en effet. Il nous fait assez voir combien les anciens étaient libres dans leurs compositions architectoniques; qualité propre à toutes les belles époques de l'art. Il y a un demi-siècle, Vitruve, au nom des règles de l'architecture romaine, n'eût pas obtenu, avec son projet de basilique pour Fano, une mention à l'École des beaux-arts. Que dis-je? il eût été mis hors de concours! renvoyé sur les derniers bancs, pour apprendre l'architecture romaine de par Vignole ou Palladio. Ne pas poser un entablement complet sur des colonnes! Surmonter leurs chapiteaux de poitraux et d'une charpente reposant sur des cales! Adosser des pieds-droits à des colonnes! Quelle hérésie, quel oubli de toutes les règles! Il y a vingt-cinq ans, la basilique de Fano eût passé pour l'œuvre d'un *romantique.* Et je crois me souvenir qu'alors, si, par hasard, on mentionnait cet édifice en bon lieu, ce n'était qu'en soupirant, sans insister, avec ces ménagements que l'on prend si l'on vient à signaler les égarements dans lesquels tombent parfois les artistes les plus capables. Mais à qui donc se fier, si le seul auteur spécial laissé par l'antiquité abandonne, dans l'édifice qu'il construit, le seul dont il nous laisse une description, ces règles posées par lui-même, ces règles si bien transcrites dans les livres des architectes de la renaissance, et qu'eux-mêmes n'ont pas suivies dans la pratique? L'architecture serait-elle un art dont les formes sont arbitraires et dont les principes seuls sont invariables? Aurait-on fait fausse route depuis deux siècles, en donnant certaines formes comme invariables, comme la dernière expression du goût, et en négligeant de s'occuper de ces principes, auxquels les anciens eux-mêmes semblaient attacher la plus grande importance? Ces architectes du moyen âge, si fidèles à leurs principes et si libres dans l'adoption des formes, seraient donc plus près de l'antiquité que le grand siècle, que le siècle du classicisme par excellence? Quel renversement de toutes les idées reçues! Et combien il est fâcheux qu'on ne puisse invoquer la prescription pour les idées, fussent-elles fausses, comme on l'invoque en faveur de la propriété d'origine douteuse!

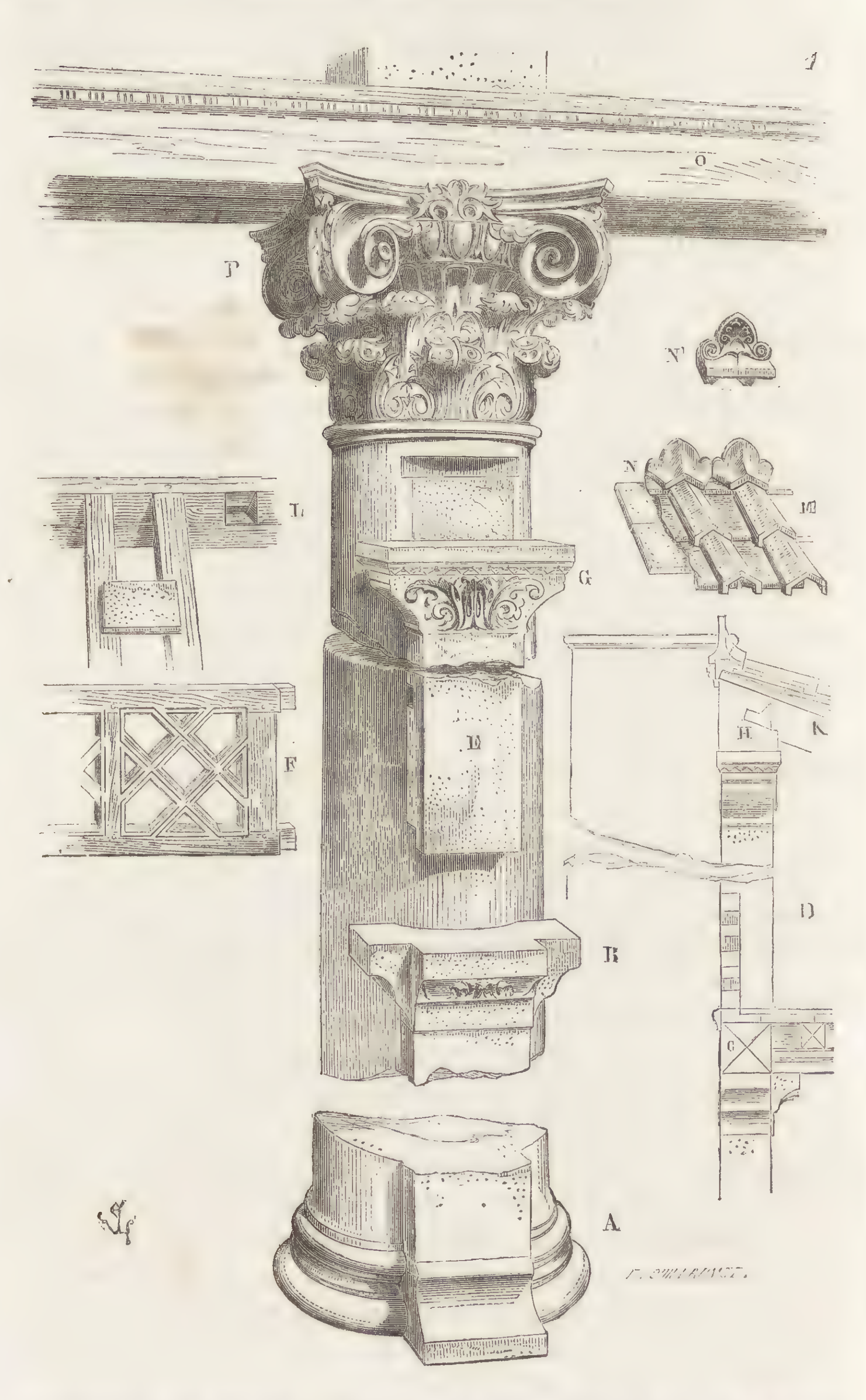
Il n'en résulte pas moins, pour tous ceux qui ne tiennent pas absolument aux règles posées par les théoriciens, mais peu suivies par les

praticiens, de la description de l'édifice de Fano bâti et décrit par Vitruve, une ordonnance particulière qui mérite une sérieuse attention. D'abord le *chalcidique*, le tribunal, est posé sur l'un des grands côtés. A l'intérieur, le monument ne possède qu'un seul ordre divisé par le plancher des galeries. Les colonnes ne sont pas surmontées d'un entablement complet, mais elles possèdent des appendices en forme de pilastres, qui portent les planchers des galeries et leur comble. Les chapiteaux de ces colonnes, se dégageant au-dessus de ces combles en appentis, laissent pénétrer, entre eux, le jour à l'intérieur. Ils ne portent que des poitraux de bois, des dés de pierre et les sablières de la charpente qui est apparente. Et Vitruve prétend que cela épargne beaucoup de peine et de dépense, le *rationaliste* qu'il est! Il condamne ainsi, de l'air le plus candide, la corniche romaine, et c'est sous le règne d'Auguste qu'il écrit de pareilles choses. Les saines doctrines n'étaient donc pas en vigueur alors?. Non; l'architecture conservait encore cette liberté, cette franchise d'allure qui sont ses plus beaux priviléges chez les Grecs et dans les derniers temps de la République; elle n'avait pas remplacé l'art par des formules; elle appartenait aux artistes et n'était pas encore devenue un des rouages de la grande machine administrative et politique de l'Empire romain.

Le plan, non plus que la coupe de la basilique de Fano, ne peuvent être tracés de deux manières. Vitruve a le soin de nous indiquer les dimensions des parties principales de sa construction. La Planche VIII donne le plan et la Planche IX la coupe de cette basilique.

Pour faire comprendre la disposition des pilastres adossés aux colonnes et portant le plancher de la galerie ainsi que le comble en appentis qui le couvre, je donne (fig. 1) des tronçons de ces colonnes à diverses hauteurs.

En A, on voit la base qui n'est point encore posée sur le socle carré, si gênant dans un milieu très-fréquenté, mais adopté plus tard, sans exceptions, dans les ordres ionique, corinthien et composite romains. En B est le chapiteau portant le plancher de la galerie avec l'entaille au-dessus pour laisser passer la pièce de bois longitudinale C, indiquée dans la coupe D. En E reprend le pilastre supérieur; on voit, sur ses côtés, les trous qui doivent recevoir les tenons de la balustrade en bois F, remplaçant le *pluteus* de la basilique composée de deux ordres superposés. En G, le chapiteau de ce pilastre supérieur destiné à porter la filière en bois H tracée sur la coupe D et servant de faux faîtage pour les chevrons du comble en appentis K. La colonne, sous le chapiteau, est entaillée pour laisser passer cette filière et recouvrir la faîtière en



terre cuite, afin d'éviter les infiltrations d'eau pluviale. En L est indiquée

cette filière avec l'assemblage des chevrons, recouverts d'abord de carreaux de brique, puis des tuiles M, avec leurs faîtières et couvre-joints ornés du côté de l'intérieur NN'. Le chapiteau P, copié sur l'un des beaux chapiteaux du siècle d'Auguste déposés au musée de Saint-Jean-de-Latran, reçoit le triple portail en bois O.

Tout cela est très-clair dans le texte, et il n'est pas besoin de grands efforts pour expliquer par des figures ce que Vitruve a voulu dire. Quant au système de charpente adopté, il faut avouer que l'auteur ne nous donne que de bien faibles renseignements, et il n'existe plus de charpentes antiques que nous puissions donner comme exemples. D'ailleurs, il est une disposition du plan qui complique singulièrement la combinaison de cette charpente. Vitruve a le soin de nous dire qu'il a supprimé, en face du *pronaos* du temple d'Auguste dans lequel est placé le tribunal, deux colonnes; qu'il a retourné d'équerre les poitraux portant sur les deux dernières colonnes laissées, de manière à les faire poser sur les antes qui servent de tête à ce *pronaos*. Donc la nef principale se retourne à angle droit, comme un transsept, vers l'entrée du temple. Il nous dit aussi que sa charpente est munie d'entraits, qu'elle est lambrissée à l'intérieur et possède deux égouts à l'extérieur, qu'elle se retourne en face du *pronaos*. La basilique est très-large (soixante pieds romains [1]). Il fallait une ferme au moins au droit de chaque colonne, et on ne peut admettre des fermes diagonales dans l'espace libre laissé en face du *pronaos*. Cette disposition eût été d'un effet très-désagréable et n'eût pas présenté de solidité. On ne peut guère admettre qu'un seul système de charpente (suivant les données antiques) avec le plan tracé par Vitruve. Ce système devait consister en une suite de fermes régulièrement espacées au droit de chaque colonne de la nef, le pied des deux fermes en face l'entrée du *pronaos* reposant sur les entraits de deux fermes accouplées perpendiculaires aux premières et retournant ainsi la charpente vers le temple. Ces entraits, placés dans le prolongement des sablières reposant sur les pilettes des deux dernières colonnes, devaient être puissamment suspendus aux arbalétriers par des aiguilles pendantes et fortement étayés par des corbeaux. J'ai essayé de rendre compte de cette disposition singulière dans la Planche X, en me conformant autant que possible aux principes de charpenterie indiqués dans les peintures antiques de Pompéii et dans les bas-reliefs de la colonne Trajane. Les charpentes du moyen âge nous sont aussi d'un précieux

[1] Le pied romain trouvé à Herculanum étant de 10 pouces 11 lignes ½ (ancienne mesure française), 60 pieds romains feraient environ 17^{m},82.

secours, si nous voulons nous reporter vers l'art de la charpenterie chez les Romains. De tous les procédés de la construction des bâtiments, la charpente est certainement celui qui avait le plus fidèlement conservé les traditions antiques, car on n'avait pas cessé, même dans les temps les plus barbares, de faire des ouvrages de charpenterie en Occident, et les Gaulois passaient, déjà du temps de César, comme très-habiles dans l'art de tailler et d'assembler les bois. Il faut supposer notre charpente donnée dans la Planche X comme étant revêtue de lambris, suivant l'usage des Romains, et ainsi qu'il est indiqué sur une partie de cette gravure. Il est probable que les petits côtés de la nef n'étaient pas couverts par des croupes, ce qui eût compliqué la construction de la charpente et ce qui n'était pas dans les habitudes antiques, mais par des pignons en bois à claire-voie, ainsi que l'indiquent les Planches IX et X. La construction de bois jouait un rôle important dans cet édifice d'une disposition si originale; les restes des basiliques antiques et la description de l'édifice de Fano nous permettent de supposer que les Romains se réservaient une grande liberté dans la construction de ces monuments publics au temps d'Auguste.

Les monuments grecs en petit nombre auxquels on peut donner le nom de basiliques présentent eux-mêmes des dispositions singulières qui ne paraissent point avoir été adoptées par les Romains. La basilique de Pestum, l'édifice auquel on peut assigner une pareille destination à Thoricus, donnent une épine de colonnes sur le grand axe, ce qui formait deux galeries ou ambulatoires intérieurs, sans compter les portiques extérieurs. Ces derniers édifices ressemblent plutôt à des marchés ouverts qu'à des édifices fermés comme les basiliques romaines, et on n'y trouve point la place du tribunal qui existe dans toutes les basiliques romaines. Cependant les Romains, sous l'Empire, ne tardèrent pas à donner à leurs basiliques, comme à tous les autres édifices qu'ils construisirent alors, une grande magnificence. La basilique située sur le forum de Trajan, bâtie à Rome par un architecte célèbre, Apollodore de Damas, était un monument aussi remarquable par son étendue que par la richesse des matériaux employés. Cette basilique, dont on voit encore les restes et dont des médailles antiques nous présentent les façades extérieures, se composait de cinq nefs, une centrale très-large et quatre plus étroites sur les ailes, portant les galeries de premier étage. Le tribunal était un vaste hémicycle dont le diamètre occupait la largeur des cinq nefs ensemble, et les portiques ainsi que les galeries passaient devant. Une seule entrée, avec portique et vestibule, s'ouvrait à l'extrémité opposée au tribunal, et trois entrées au sud sur le forum

de Trajan. Quant à la célèbre colonne élevée par le sénat et le peuple romain en l'honneur de ce prince, elle se trouvait dans une petite cour placée le long de la face opposée au forum. Cette cour donnait entrée dans les deux bibliothèques destinées au dépôt des livres grecs et latins, et on parvenait aux bibliothèques par deux portes pratiquées aux deux extrémités du mur septentrional de la basilique. Les murs de briques de la basilique étaient recouverts d'un épais revêtement de marbre blanc, au moins dans la partie inférieure. Les colonnes des cinq nefs étaient en granit gris, posées sur des bases de marbre blanc et recevant des chapiteaux corinthiens de même matière. Le plafond était revêtu de lames de bronze doré. Les trois portiques principaux sur le forum du côté sud étaient couronnés, ainsi que le font voir des médailles antiques, par des quadriges et des statues. Quant au pavé, encore visible, il est composé de grandes plaques de marbre jaune antique et violet. Il est certain que cet édifice n'était point voûté, mais couvert par des charpentes.

Le tribunal était-il couvert? S'il l'était par une voûte en quart de sphère, comment cette voûte venait-elle se raccorder avec les galeries et les murs qu'elles portaient? Les formes de la basilique ne concordent guère avec cet hémicycle, qui occupe la largeur presque totale des cinq nefs. Une pareille disposition ne semble pas constructible, et peut-être l'intervalle laissé entre les nefs et le tribunal était-il à ciel ouvert. Car si l'on suppose la construction de la basilique et de sa charpente, on ne peut comprendre comment cette charpente venait butter contre le cul-de-four du tribunal.

Voulant m'abstenir de toute hypothèse, je ne chercherai pas à discuter les moyens de résoudre cette question, et, en citant cet exemple, je prétends seulement faire connaître comment, dans certains cas, les Romains variaient leurs conceptions, tout en restant fidèles aux données générales imposées par leur état social. Nous pourrions peut-être trouver l'explication de la basilique du forum de Trajan dans ces palais persans qui présentent tous, sur un des côtés des cours entourées de portiques, un hémicycle d'une grande dimension relative, couvert par une voûte en quart de sphère. Il est certain, d'ailleurs, que l'Orient moderne a conservé certaines traditions romaines. On y construit encore beaucoup d'édifices à destinations diverses, comme notre Palais-Royal de Paris. Les mosquées et les bazars ressemblent fort aux basiliques romaines par la multiplicité des destinations et la richesse intérieure. Ce sont là des édifices dus à la vanité de souverains qui voulaient attacher leur nom à des travaux publics durables, splendides, propres à attirer la

foule et à la réunir, pour ainsi dire, dans leurs œuvres ; à coup sûr, ces sortes de monuments n'ont pas pris naissance dans une république. Quelle qu'ait été la basilique grecque, il faut donc établir une distinction entre celle-ci et la basilique romaine. D'ailleurs, ainsi que je l'ai dit déjà, en fait de dispositions architectoniques les Romains n'ont réellement pris aux Grecs que celles de leurs temples ; toutefois qu'il s'agit d'un service public, le Romain n'emprunte à personne, il crée et il modifie les plans qu'il a tracés suivant ses besoins. Or, les basiliques étant des monuments recevant plusieurs destinations, et ces destinations pouvant varier ou prendre plus ou moins d'importance suivant le temps et le lieu, le Romain varie ses plans à l'infini.

Il ne faudrait pas se méprendre sur la portée de l'opinion émise à propos des monuments publics de l'Empire. Leurs dispositions ne sont pas absolues à ce point d'exclure toute variété ; les principes seuls du monument public romain, depuis Auguste, sont immuables ; mais un principe, si absolu qu'il soit, peut, dans l'application, prendre des formes diverses ; nous en avons la preuve plus tard encore, pendant le moyen âge. Toutefois, l'architecture ne s'applique pas qu'aux monuments publics ; elle joue un rôle important dans la vie privée, et si nous n'avons qu'une idée très-vague de ce que pouvaient être les habitations des Grecs, il n'en est pas de même chez les Latins.

On ne saurait trop le répéter : pendant toutes les époques de l'histoire connue, il existe entre les mœurs, les habitudes, les lois, la religion des peuples et les arts, une relation intime. Peut-être notre époque fait-elle exception, la postérité en jugera ; mais il est certain que, pendant la période de l'antiquité romaine, par exemple, comprise entre la fin de la République et la chute de l'Empire, l'architecture suit rigoureusement les divers mouvements de la société romaine. Dans notre quatrième *Entretien*, nous avons insisté sur les méthodes suivies par les architectes pendant la période impériale, parce qu'en effet c'est pendant cette période seulement que les arts de Rome sont vraiment romains ; mais, au moment où la République va finir, combien il est intéressant d'étudier les rapports qui existent entre les arts et les mœurs ; que de charmes dans cette architecture de transition qui n'est plus grecque et qui n'est pas encore l'architecture impériale ! Quel temps favorable pour les arts que celui où vivaient un Cicéron, un Lucullus, un Servius Claudius, un Salluste ! Certes, la maison de Cicéron à Tusculum devait être, comparativement à ce que devinrent les magnifiques *villæ* des empereurs et de leurs favoris, un bien modeste séjour ; mais de quel délicieux parfum d'art devaient être imprégnés ces murs tant aimés du dernier citoyen de

la République ! Pour qui connaît un peu l'antiquité, ce qu'il en dit dans ses lettres, les soins qu'il apporte, en homme de goût et d'esprit, à embellir cette habitation, font découvrir des trésors d'élégance, des dispositions charmantes ; car il ne s'étend nulle part sur la richesse des marbres ou des peintures, il ne parle pas de sa maison de campagne avec la vanité d'un enrichi n'ayant d'autre but en vue que d'écraser par son luxe quelque voisin ; il ne s'étend que sur le bien-être qu'il y trouve, sur les collections d'objets d'art qu'il y classe avec amour, sur les avantages de l'orientation ; d'ailleurs, il se fie à son architecte ; quoique autant Grec que Romain, il ne discute pas sur les formes de l'art, mais il est évident qu'il y est très-sensible. Veut-on un exemple de son respect pour les décisions de l'artiste auquel il confie les travaux de sa maison ? Dans une de ses lettres à Atticus, il dit à son ami : « Apprenez qu'en trouvant « mes fenêtres trop étroites, vous vous faites une affaire avec Cyrus « (c'est son architecte) ; heureusement ce n'est qu'avec l'architecte. « Comme je lui disais cela, il me fit voir que des fenêtres larges donnant « sur un jardin n'offraient pas une perspective aussi agréable à la vue. « En effet : soit A l'œil qui voit, B et C l'objet qu'il voit, D et E les « rayons qui vont de l'œil à l'objet ; vous comprenez bien le reste. » Cette démonstration non achevée est tout entière en grec, et il est évident que Cicéron ne fait que répéter ici ce qu'a pu lui dire son architecte, Grec probablement ; démonstration à laquelle il n'a guère apporté d'attention et qui le touche assez peu. Il ajoute plus loin, après une épigramme à l'adresse des épicuriens (Atticus appartenait à cette école) : « Si vous trouvez à critiquer dans le reste, j'aurai toujours « d'aussi bonnes raisons à vous donner, à moins que je ne puisse y « remédier à peu de frais. » Il est difficile de citer un passage qui établisse d'une façon plus vive quelle était la nature des relations d'un citoyen romain, le premier de la République alors, homme d'un goût si pur et d'un esprit si fin, avec son architecte. Il est évident que les hommes d'élite à Rome alors aimaient les arts avec passion ; mais assez intelligents pour comprendre que les Grecs étaient leurs maîtres, ils croyaient n'avoir rien de mieux à faire que de s'en rapporter à leurs artistes. D'ailleurs, pour orner cette même habitation, Cicéron n'écrit-il pas à son ami de lui acheter des statues en Grèce où il séjournait, de veiller à ce qu'elles lui arrivent en bon état ? Combien il est regrettable qu'il ne nous reste, de cette époque de transition, mélange des arts grecs avec les habitudes régulières des Romains, qu'un si petit nombre de débris. Il devait y avoir alors dans les œuvres d'architecture cette liberté, cette élégance bien supérieures à la richesse, liberté dont nous

trouvons quelques restes dans la description que Vitruve nous fait de sa basilique, mais qui disparaissent entièrement sous les empereurs. C'était bien l'architecture qui convenait à la société de la fin de la République, société pleine de contrastes, très-civilisée, très-élégante, sans être encore tombée dans l'état d'asservissement moral où nous la voyons se plonger un siècle plus tard. A défaut de monuments d'architecture existants, quelles ressources nos architectes ne pourraient-ils pas trouver aujourd'hui dans l'étude attentive de cette société romaine, avec laquelle nous avons tant de points de ressemblance, et qui, faut-il l'avouer ? nous est si supérieure au point de vue intellectuel. A l'aide des faibles débris que nous possédons et la connaissance exacte des hommes et des choses des derniers temps de la République, en s'appuyant sur l'étude des mœurs et de l'histoire de notre pays, en observant notre caractère national, il serait possible de faire sortir nos arts de cette triste ornière où nous les voyons s'embourber chaque jour. Mais, pour arriver à un pareil résultat, il faudrait avoir le courage de reconnaître que l'enseignement actuel est insuffisant, que les savants antiquaires qui écrivent ou parlent sur l'architecture ne sont pas architectes, et que les architectes qui professent cet art ne sont pas suffisamment versés dans la connaissance de l'histoire et des mœurs de l'antiquité ou du moyen âge. Nous aurions peut-être un art à nous si nous nous connaissions, si nous savions ce que nous sommes et ce que nous pouvons demander à notre temps.

Le profit que l'on peut tirer de l'étude de l'antiquité (et certes il est grand), c'est d'élever l'esprit de la jeunesse ; alors il faut que cette étude ne s'arrête pas platement à la forme, ainsi que cela est pratiqué depuis deux cents ans pour ce qui touche à l'architecture, mais vise plus haut. Il faut fouiller dans cette société grecque et romaine, romaine surtout, si grande, si solidement établie, malgré ses abus et ses écarts ; il faut non-seulement entrer dans la maison romaine, mais encore connaître celui qui l'habite, apprécier ses goûts, vivre de sa vie, pour comprendre l'harmonie parfaite qui existe entre l'homme et son habitation. Aujourd'hui que chacun et chaque chose sont hors de leur place, que tous les membres de la société prennent à tâche de sortir de leur sphère, de mettre en contradiction leur existence apparente et leur existence réelle, le rôle de l'architecte devient de plus en plus difficile, car il ne lui appartient pas de se faire moraliste, encore moins de devenir l'agent d'une sorte de police somptuaire. Cependant l'élévation d'esprit d'un architecte, sa connaissance exacte des sociétés civilisées, les bons exemples et les bonnes raisons qu'il peut fournir, ont plus d'influence

qu'on ne le semble croire ; mais ce n'est pas en passant son temps à Rome ou à Athènes à relever pour la millième fois le théâtre de Marcellus, le portique d'Octavie ou le Parthénon, à *laver* péniblement un bout d'entablement ou de chapiteau dans sa loge de la villa Médicis, que l'architecte, revenu en France, pourra prendre quelque influence sur l'esprit d'un client capricieux ou indécis, qu'il pourra appuyer ses avis sur les raisons simples et solides auxquelles, à moins d'être insensé, on finit par se soumettre.

Nous avons jeté un coup d'œil sur les monuments publics des Romains et nous avons pu apprécier, toute forme mise de côté, comme les programmes étaient largement et scrupuleusement remplis, comme le contenant expliquait clairement le contenu, comme les moyens de construction employés étaient exactement ceux qui convenaient à l'état de la société d'alors, comme le luxe et la richesse ne tombaient jamais dans la recherche, mais participaient au contraire à cette grandeur du peuple romain, sans affectation comme sans enflure. Si nous descendons dans la vie privée du citoyen romain, si nous le voyons chez lui, c'est autre chose ; quand un citoyen romain est assez riche pour bâtir un théâtre, un portique, des bains pour le public, il adopte l'architecture officielle, dirai-je, celle qui convient au public ; mais s'il bâtit pour lui, pour sa famille, il ne cherche pas à surprendre au dehors ou à éblouir la multitude, il ne demande que la satisfaction de ses goûts personnels, qu'à élever une habitation agréable pour lui et les siens. Telles étaient du moins les habitudes des citoyens romains à la fin de la République. Plus tard, la vanité, le besoin de paraître modifièrent les tendances du Romain à cet égard ; mais alors on pouvait prédire la chute de la société antique. Non-seulement des maisons de Pompéii conservent toutes, à l'extérieur, les plus riches et les plus vastes comme les plus petites, une apparence de simplicité uniforme ; mais les moyens de construction, les matériaux sont les mêmes dans les unes comme dans les autres. On retrouve encore ces habitudes dans toutes les villes d'Orient. Si l'on est riche, si l'on peut se faire disposer des appartements remplis de sculptures et de peintures, on tient à conserver cette richesse pour soi et on évite d'attirer les regards envieux du dehors sur sa maison. Ces habitudes étaient naturelles dans une république, et tel citoyen qui avait dépensé plusieurs millions de sesterces à faire faire un aqueduc ou un cirque pour sa ville habitait une maison qui, pour les passants, n'avait pas plus d'apparence que celle de son voisin jouissant d'un faible patrimoine. Il est à croire même que cet usage de laisser ignorer au public les richesses intérieures des habitations privées contribua à

développer chez les Romains cet amour pour leurs *villæ*, où là, du moins, ils pouvaient manifester leur goût pour le luxe et le bien-être, sans craindre les critiques de la plèbe ou de leurs voisins. Nous trouvons la marque de ces sentiments d'envie à Rome, à l'égard des citoyens qui se faisaient bâtir des demeures plaisantes, dans la vie de Cicéron, lorsqu'il est forcé de quitter Rome par suite des intrigues du parti de Clodius ; la première chose que l'on fait, lui parti, c'est de raser ses maisons. De pareilles violences chez une multitude aveugle, dans une ville si souvent remuée par les factions, devaient contraindre les citoyens riches à cacher soigneusement leur faste et leur bien-être intérieurs. Le programme de l'habitation romaine différait donc des programmes donnés pour les monuments publics, non-seulement par les dispositions soumises aux besoins, qui naturellement étaient différentes, mais aussi par le côté qui touchait plus particulièrement à l'art. Si le Romain ne croyait jamais trop faire pour indiquer au dehors le monument public, pour manifester sa grandeur et son importance, il pensait devoir, au contraire, dissimuler aux passants la splendeur de son habitation. On comprend combien alors les villes romaines devaient peu ressembler aux nôtres, et combien aussi l'apparente simplicité des habitations devait faire ressortir d'autant la magnificence des édifices. Évidemment, l'aspect *pittoresque* des cités devait y gagner par les contrastes ; les idées des citoyens s'en ressentaient. Le sens de la vue a ses habitudes comme les autres sens, et il est certain que l'effet produit par des édifices publics d'une grande richesse extérieure, situés au milieu de maisons uniformes, ne présentant que des lignes simples, un extérieur grave et fermé, était de nature à élever l'esprit et à le rendre plus propre à apprécier les œuvres d'art. Les Romains passaient la plus grande partie de leur temps hors de chez eux. Le matin, les citoyens considérables recevaient les clients qui venaient, dans l'*atrium* de leur habitation, attendre le lever du maître. Il sortait avec eux, car, sous la République, parmi les patriciens, se faire accompagner par un grand nombre de clients était un moyen d'influence sur les affaires publiques. On se rendait ainsi au forum ou sous les vastes portiques qui, sur plusieurs points de la ville, servaient de promenoirs, de rendez-vous d'affaires ; on vaquait aux occupations publiques, elles étaient incessantes ; puis on se rendait aux bains ou aux jeux du cirque ou de l'amphithéâtre, et quand le soir venait on rentrait chez soi. Alors la maison n'était ouverte que pour quelques amis. Le luxe intérieur était donc intime ; les pièces qui composaient la maison romaine étaient petites, donnant sur des cours et portiques intérieurs ; personne au dehors ne pouvait savoir ce qui se

passait dans l'habitation d'un citoyen romain. L'architecture s'était exactement soumise à ce programme. On ne saurait s'étonner que les hommes qui, à Rome, par leur naissance, ou leur fortune, ou leur position, participaient à toutes les brigues des partis qui se disputaient le pouvoir, sentissent le besoin de jouir du calme de la vie des champs. Aussi l'amour des Romains pour la campagne était-il général sous la République et ne fit-il que croître dans les premiers temps de l'Empire. A Rome, un citoyen notable était connu de tout le monde, obligé de s'emprisonner chez lui s'il voulait jouir d'un peu de repos, dehors assailli par ses amis, ses clients, ses partisans ou ses rivaux, et ne pouvant vivre indifférent au milieu de ce mouvement perpétuel des partis. Les hommes qui, comme Cicéron, par exemple, avaient autant l'amour de l'étude que d'ambition (deux sentiments qui bien qu'opposés se rencontrent souvent chez un même personnage) éprouvaient de temps à autre le besoin de donner du calme à leur esprit en s'éloignant de Rome, et c'est surtout dans ces maisons de campagne, dans ces *villæ* qu'on voit percer le véritable caractère de l'architecture privée du Romain. Je ne sais pas, en vérité, comment on est parvenu à attacher, depuis le XVI[e] siècle, ces idées de symétrie à l'architecture antique appliquée aux habitations, car je n'en trouve la trace ni dans les monuments, ni dans les textes. A Pompéii, il n'est pas une seule maison dont le plan ou les élévations soient soumis aux règles de la symétrie. Cicéron et Pline, dans leurs lettres, parlent beaucoup de l'orientation, de la disposition particulière à chaque pièce composant leurs habitations de campagne ; mais de la symétrie, ils n'en disent pas un mot. Par le fait, ces habitations étaient une juxtaposition de salles, de portiques, de chambres, de galeries, etc., placées en raison du jour, du vent, du soleil, de l'ombre et de la vue, toutes conditions qui excluent la symétrie. La description détaillée que Pline donne de sa maison de campagne, le Laurentin, à son ami Gallus est, sous ce rapport, un des monuments les plus curieux qui existent. Dans tout le cours de cette lettre, on voit percer l'esprit toujours pratique du Romain; de la décoration, des mosaïques, des marbres ou des peintures, il n'en parle pas; mais il insiste à chaque ligne sur la vue, sur les ouvertures des pièces en raison de l'orientation, sur les dispositions particulières à chacune d'elles, sur la fraîcheur des unes, la douce température des autres, sur les aspects variés de la campagne et de la mer, sur le calme profond des lieux réservés à l'étude et à la méditation, sur la propreté, le bien-être de ses esclaves, sur les eaux, les jardins. Il ne parle ni d'ordres, ni de lambris, ni de corniches. Dans cette charmante lettre, on ne voit percer nulle

part la plus petite pointe de vanité. Il aime sa maison, il l'a fait arranger à son gré, il s'y plaît, et c'était d'ailleurs un esprit assez distingué, un Romain assez *comme il faut* pour que cette habitation fût un chef-d'œuvre d'élégance et de goût ; mais avec son ami, vis-à-vis de lui-même, il n'en tire aucune vanité. Si nous devons prendre quelque chose aux Romains, ne serait-ce pas cet esprit droit, cette élégance vraie, cet amour judicieux du bien-être moral et physique, plutôt que ces formules de convention qui ont été mises en honneur sous le règne pompeux et boursouflé de Louis XIV et qu'on veut prendre pour les traditions régénérées de l'antiquité ? Ceux qui aiment l'antiquité, qui admirent ses œuvres, qui se plaisent au milieu de la société d'élite romaine dont nous recherchons avidement les moindres expressions, ne devraient-ils pas repousser énergiquement les fausses interprétations qu'on a faites de ses arts ? Je l'avoue très-nettement, quant à moi : l'antiquité frelatée dont nous sommes abreuvés me répugne tout autant que le pourrait faire une tête d'*expression* de Coustou ou de Coysevox sur le torse de la Vénus de Milo. N'est-ce pas une erreur dangereuse de mettre sur le compte des anciens certaines lois ridicules, protectrices de l'ignorance et de la médiocrité, ces lois absolues de symétrie, de compositions d'ordres uniformément appliqués partout, quand au contraire nous trouvons dans les œuvres de l'antiquité une seule loi dominante, l'expression sincère et vraie des besoins, en même temps qu'une liberté contenue par la raison et le goût, qui n'est autre chose que l'habitude de raisonner appliquée au sentiment de l'art ?

Je crois qu'Horace ferait une plaisante moue devant le château de Versailles, si on lui disait que cette immense caserne symétrique (et pourquoi symétrique ?), percée de rangées de fenêtres et décorée de colonnes et de pilastres, fut la *villa* d'un souverain. Aimons et étudions l'antiquité, aimez et étudiez, si vous voulez, l'architecture du grand siècle, elle a son mérite et sa grandeur ; ne mêlons pas ensemble des œuvres qui ne sont pas seulement dissemblables, mais diamétralement opposés comme principe et comme expression ; surtout ne prétendons pas que les dernières sont inspirées des premières. Autant vaudrait prétendre que Puget a été chercher ses types à Égine. Que les architectes du temps de Louis XIV aient cru suivre les traces des anciens, et qu'ils l'aient dit de bonne foi, il ne faut pas leur en faire un crime ; on doit respecter du passé même jusqu'à ses illusions ; mais que nous répétions aujourd'hui, par transmission héréditaire, une pareille impertinence, cela ne saurait être permis.

Pline, le consul, n'a pas que sa villa des environs d'Ostie, au bord

de la mer; il possède une maison de campagne en Toscane, fort belle et entourée de jardins délicieux; il en fait aussi la description à son ami Apollinaire. Autre climat, autres lieux, autre programme; ces deux habitations de plaisance présentent chacune des dispositions qui leur sont particulières, en raison de la situation, des avantages que peuvent procurer l'orientation, la vue de la campagne, les eaux et les habitudes du pays. Et cependant, sur la côte d'Ostie comme sur le penchant des Apennins, en Toscane, c'est toujours l'habitation romaine, avec ses nombreux services, ses portiques, ses salles orientées, ses bains, ses chambres d'étude, ses appartements séparés pour les étrangers ou les amis, son xyste, sa grand'salle pour les exercices du corps, les réunions, les chambres d'été et les chambres d'hiver, les logements pour les affranchis et pour les esclaves. Tous ces divers services placés, non en vue de tracer un plan académique, mais conformément au goût du maître et pour satisfaire à ses habitudes journalières.

Nous avons vu le Romain, dans ses monuments publics, se soumettre aux lois de la symétrie; là, il représente, il construit pour le public, il comprend que la symétrie est un moyen puissant de montrer sa grandeur à la multitude, il est magistrat; mais chez lui, il dépose ce caractère *officiel*, il bâtit à son gré, pour lui seul. Ici, il cherche les rayons du soleil; là, il les évite avec soin, il profite de tous les avantages du terrain, il demande le bien-être et ne se laisse jamais guider par la vanité du châtelain moderne, qui veut avant toute chose que son habitation de campagne représente une composition architectonique, dût-il en souffrir dans la vie de chaque jour. Le Romain, dans sa demeure des champs (celle qu'il préfère, si ambitieux qu'il soit), fait la part, avec un esprit de sagesse rare et un goût délicat, des besoins intellectuels et matériels; il songe au bien-être du corps, à l'hygiène, à la santé de sa famille et à la sienne; mais il lui faut une bibliothèque, des pièces tranquilles pour l'étude et qui lui permettent de se livrer parfois au recueillement nécessaire à tout esprit qui veut demeurer sain; il a son gymnase pour l'esprit comme pour le corps. Le luxe intérieur, la richesse sont, dans sa maison, un appoint, mais il ne leur sacrifie jamais le *comfort*, les distributions nécessaires et convenables. Il sait enfin être homme privé, comme il sait être homme public; ne se laissant pas plus entraîner par l'amour déraisonné du luxe que par l'exercice du pouvoir. Soyons donc Romains, je ne demande pas mieux, mais ne soyons pas Romains avec une perruque à la Louis XIV et des souliers à talons; prenons chez eux leur savoir-vivre, leur raison nette et droite, leur philosophie pratique, leur façon d'aimer les arts en hommes d'esprit plutôt qu'en artistes,

avant de ranger des colonnes à la file sans savoir pourquoi, avant de nous loger dans des palais magnifiques pour les passants, incommodes, sombres, ridicules, pleins de misères cachées pour leurs habitants. Le château et le manoir du moyen âge sont bien plus voisins de la *villa* et de la maison romaine que ne le sont les maisons de plaisance des deux derniers siècles, car les hommes qui ont bâti ces châteaux et ces manoirs pensaient, avant toute chose, à se loger de la manière la plus agréable, la plus saine et la plus sûre, et ne s'inquiétaient guère si une aile de leur bâtiment était plus courte ou plus longue que l'autre, si un corps de logis était plus élevé ou plus bas que celui d'à côté.

Prenons une idée de ce qu'était cette résidence si chère à Pline, le consul, son Laurentin. Elle n'était bâtie qu'à dix-sept milles de Rome, au bord de la mer, assez près d'une petite ville du Latium. « Elle est, « dit le consul, assez grande pour mon usage et n'exige pas un entretien « coûteux. On y trouve d'abord un vestibule, *atrium*, simple sans être « pauvre; de là on pénètre dans un portique circulaire enfermant une « cour petite mais agréable; là on est à l'abri des tempêtes, car les « portiques sont garantis par des clôtures transparentes (vitrages ou « pierres spéculaires) et mieux encore par la saillie des toits supérieurs. « Cette seconde cour donne dans une troisième, plus vaste, sur laquelle « s'ouvre la salle à manger s'avançant sur la mer, de telle sorte que « quand le vent de l'Afrique (sud-ouest) souffle et que les flots ont « perdu leur première violence, ils viennent baigner doucement le « pied des murs. De tous côtés, cette salle est percée de portes et de « fenêtres aussi grandes que les portes, de manière que, regardant en « face et de côté, on voit trois mers, et, du côté de l'entrée, la grande « cour avec son portique, la petite cour ronde, puis le vestibule, et au « delà les bois et les montagnes. A gauche de la salle à manger est une « grande chambre retirée, puis une autre plus petite qui prend son « jour d'un côté vers l'orient, de l'autre vers l'occident. C'est de ce « côté qu'on voit la mer, moins rapprochée que de la salle à manger, « mais aussi, plus tranquillement. Au dehors, près de la salle à man- « ger, le bâtiment forme un angle rentrant qui retient et augmente « la chaleur vive du soleil. Cet endroit est fort agréable en hiver et « sert de gymnase à mes gens pendant cette saison. On n'y entend « d'autres vents que ceux amenés par les nuages qui altèrent la séré- « nité du ciel. On a joint une autre chambre à celle dont je viens de « parler; celle-ci est voûtée en abside et ses fenêtres sont percées de « manière à recevoir les rayons du soleil à toute heure du jour. Là « sont disposées des armoires dans l'épaisseur des murs, formant

« comme une bibliothèque remplie de ces livres choisis qu'on relit « toujours avec plaisir. Un dortoir n'est séparé de cette chambre que « par un passage lambrissé de menuiserie, de manière à répandre la « chaleur de part et d'autre. Tout le reste du logis de ce côté est « réservé à l'usage de mes affranchis et de mes esclaves, et il est d'une « si grande propreté que des hôtes y pourraient loger. » De l'autre côté sont disposés des appartements et une autre salle à manger ; puis des bains composés, comme toujours, du *frigidarium*, de l'étuve, de la salle réservée aux parfums, d'une chambre tiède et d'un bain chaud ayant vue sur la mer. Non loin est un jeu de paume exposé à la plus grande chaleur du soleil vers la fin du jour. C'est près de là que s'élèvent deux pavillons à deux étages surmontés de terrasses qui peuvent servir de salles à manger et d'où l'on découvre une grande étendue de mer, les rivages garnis de *villæ* et le jardin planté de buis, de romarin, de figuiers, de mûriers et coupé de berceaux de vigne. Sur ce jardin s'ouvre une autre salle à manger avec appartements, puis une grande salle « à l'instar des ouvrages publics, » percée de fenêtres des deux côtés sur la mer et les jardins. Un xyste parfumé de violettes est établi au-devant de cette galerie qui l'abrite contre les vents froids. Un autre logement fort retiré est bâti à l'extrémité de la galerie ; c'est là le lieu préféré par Pline ; il décrit minutieusement chaque pièce, il fait ressortir les avantages de leur orientation, de leur vue ; on trouve là des chambres pour faire la sieste, une étuve, un cabinet de travail, partout de l'ombre fraîche et du soleil. En vérité, Pline n'est pas si fou que de songer à la symétrie en tout ceci, et de se gêner chez lui pour montrer des façades régulières aux passants. Chaque pièce était bâtie à la place et sur les dimensions convenables, plantées les unes au bout des autres, les unes saillantes, les autres en retraite ; celles-ci petites et basses, celles-là grandes et élevées ; il y en avait de voûtées, de lambrissées, percées de beaucoup de fenêtres ou n'en possédant pas ; mais toujours l'exposition et la vue commandent le plan, comme les besoins intérieurs commandent les élévations. Ces *villæ* n'étaient que la réunion d'une quantité de bâtiments accolés, soudés par des murs de refend, possédant leurs combles particuliers, leurs fenêtres plus ou moins grandes, en raison des usages auxquels ils étaient destinés, la décoration intérieure et extérieure qui convenait à chaque service. Cela ne ressemblait nullement aux plans réguliers des établissements publics, car le Romain avait trop de sens pour donner à des habitations privées l'apparence d'un édifice destiné à un service public. Le Romain voulait avoir, dans sa maison des champs, sur une échelle réduite, tout ce qu'il trouvait

dans une ville de la République. Ces habitations devaient ressembler à des villages bien ordonnés ; elles en conservaient extérieurement l'apparence. Et si les textes ne démontraient pas la vérité de notre opinion, il suffirait de jeter les yeux sur les peintures antiques qui existent encore en assez grand nombre et qui représentent des campagnes. Ce sont des groupes pittoresques de bâtiments de toute forme et de toute grandeur, réunis par des portiques, possédant chacun leur toit, se présentant sur toutes les faces comme pour jouir du soleil ou de la vue, ou se blottir à l'ombre des arbres et des collines. Nos vieilles abbayes, nos châteaux et nos manoirs du moyen âge se conforment à la lettre à ce programme si vrai, et nous aurons l'occasion de le reconnaître ; donc ces dernières constructions se rapprochent plus des traditions antiques que ne le peuvent faire nos grands bâtiments réguliers des derniers siècles, à moins que l'architecture ne soit l'imitation d'un ordre, d'un profil, et non un ensemble raisonné de dispositions générales, une manifestation vraie des besoins, des usages et des mœurs d'une civilisation.

A sa campagne, le citoyen romain prétendait trouver chez lui tout ce qui est nécessaire aux besoins de l'esprit et du corps ; c'était, à coup sûr, fort bien penser ; aussi satisfaisait-il, avec l'étendue des ressources dont il disposait, avec son sens pratique, à cette donnée. A la campagne, le terrain n'est pas disputé comme à la ville, et si à Rome les maisons avaient cinq étages, aux champs tous les bâtiments ne se composaient guère que d'un rez-de-chaussée de plain-pied. A quoi bon, en effet, se jucher les uns sur les autres lorsque l'espace ne manque pas autour d'une habitation ? Va-t-on à la campagne pour monter des escaliers tout le long du jour, ou pour se promener et jouir pleinement d'une *surface* étendue de terrain, du repos et du silence ? Quel charme peut-on trouver aux champs si l'on est enfermé dans une grande boîte de pierre, au milieu de laquelle on entend sans cesse les gens monter et descendre au tintement des sonnettes, le bruit des portes qu'on ouvre et qu'on ferme, les pas des hôtes dans leurs appartements, les ordres de la maîtresse du logis, les cris des enfants, et ce mouvement incessant auquel on ne saurait se soustraire dans les villes ? Je le répète, avant de prendre aux Romains quelques bribes d'architecture auxquelles ils n'attachaient qu'une importance très-relative, si nous prétendons leur ressembler en quelque côté, que ce soit avant tout par cette application si judicieuse de l'art à leurs besoins et à leurs mœurs.

Le sens profond du Romain n'apparaît pas moins dans la manière dont il construit ses maisons et *villæ* que dans les dispositions d'ensemble ou de détail de son habitation. Le moellon, le blocage, la brique, voici à

peu près quels sont ses moyens de construction les plus ordinaires; quelques colonnes de marbre pour les portiques, s'il est assez riche pour se passer cette fantaisie; des revêtements de même matière dans les parties des soubassements intérieurs exposés à l'humidité, et partout ailleurs des enduits de stucs bien faits, peints, et des linteaux et couvertures en bois. Si les Romains construisent leurs édifices publics de manière à pouvoir durer des siècles, ils élèvent leurs maisons en pensant avec raison que les habitations privées sont destinées à être renouvelées à peu près tous les cinquante ans. La plupart des maisons découvertes à Pompéii sont bâties très-légèrement; les débris de *villæ* antiques, si nombreux dans les environs de Rome, ne laissent voir que des bâtisses élevées par les moyens les plus simples et les plus économiques. Toute la richesse de ces habitations consistait en décorations peintes sur enduits, en pavages et revêtements de marbre, en une quantité d'objets indépendants de la construction, tels que vasques, statues, fontaines de marbre, meubles de bronze ou de bois précieux incrustés d'ivoire et de métaux. Le Romain ne trouvait évidemment aucun plaisir à empiler des masses énormes de pierre pour se faire une habitation; il préférait employer ses ressources à disposer les diverses salles composant sa *villa* de la façon la plus agréable soit pour la vue, soit comme orientation; à les remplir de beaux meubles, d'une quantité d'objets rares, de mosaïques, de peintures, de statues grecques, de manuscrits réunis à grands frais. Il entendait jouir de la fraîcheur en été, avoir chaud en hiver; il lui fallait de l'eau partout, des pièces particulières à chaque fonction de la vie; il voulait que sa *famille*, c'est-à-dire ses proches, ses affranchis et ses esclaves, eussent leurs aises comme lui-même, et que, dans ces habitations des champs, l'ordre régnât partout, non par une contrainte insupportable à celui qui l'impose comme à celui qui la subit, mais parce que tout était prévu, réglé dans l'habitation. Dans ces résidences, les esclaves étaient certainement beaucoup mieux logés et traités que ne le sont nos domestiques; ils avaient leur logis séparé, leur salle d'exercices ou de jeu, leurs bains; état social à part, ils étaient plus libres, plus heureux, soumis à une meilleure hygiène, que ne le sont les gens attachés aujourd'hui à la maison d'un riche particulier. Il est vrai de dire qu'ils représentaient une valeur, et que leur maître avait intérêt à les maintenir en force et santé. On comprend comment des hommes habitués à cette vie large, tranquille, régulière qu'ils s'étaient faite aux champs, s'astreignaient difficilement à la résidence dans les grandes villes; aussi, dès qu'un citoyen romain avait acquis une fortune suffisante pour pouvoir se bâtir une *villa*, il ne demeurait dans Rome que le

moins possible, et, dans l'enceinte de la grande cité même, beaucoup de citoyens s'étaient fait bâtir des palais qui n'étaient autre chose que de véritables *villæ*, c'est-à-dire possédant tous les services, toutes les dépendances, tous les locaux nécessaires à la vie luxueuse et facile du Romain. Quand on examine aujourd'hui un plan de Rome sur lequel sont tracés les restes des édifices antiques, on se demande où étaient les maisons, où habitait cette multitude de citoyens de la grande ville, où logeait cette plèbe qui remplissait le Champ-de-Mars, les cirques, les amphithéâtres? Les édifices publics, les palais, les portiques, les places occupent les deux tiers au moins de la surface comprise dans l'enceinte de la ville. C'est qu'en effet la plèbe s'entassait dans des maisons à plusieurs étages; elle vivait sur la place publique. Cette populace était d'ailleurs peu nombreuse, comparativement à celle de nos grandes villes modernes. Rome devenue le centre du gouvernement du monde connu alors renfermait une quantité prodigieuse d'édifices publics construits sur une échelle colossale. La place y manquait, sous les empereurs des édifices immenses sont détruits pour faire place à de nouvelles constructions; il faut raser des palais, des établissements considérables pour élever des monuments plus conformes aux besoins du moment. Jamais peuple n'a autant démoli pour rebâtir. Sous les Antonins, des quartiers entiers sont supprimés pour servir d'assiette à d'immenses établissements, et cependant, jusqu'à la fin de l'Empire, il y avait encore, sur beaucoup de points de la cité, des jardins publics ou particuliers en grand nombre. Nous n'avons rien aujourd'hui, en Europe, qui puisse donner l'idée d'une pareille ville. Dans la campagne, tout autour des murailles, et jusqu'à une distance de dix ou douze kilomètres, s'élevait une quantité prodigieuse de *villæ* petites et grandes, puis encore de vastes établissements publics le long des voies, des temples, des tombeaux, des auberges, des portiques pour les voyageurs, et à travers cette mer d'habitations et de monuments entremêlés de jardins, serpentaient les longs aqueducs qui, des montagnes, versaient des lacs entiers au sein de la métropole. Aujourd'hui, les débris de ces constructions *extra muros* sont couchés sous un linceul stérile; mais si on le déchire sur un point, au hasard, on retrouve là un mur, là des colonnes, ici des mosaïques, des pavages, des bassins, des caves, toute une ville en dehors de la ville.

Les habitants manquaient déjà à la fin de l'Empire pour animer et peupler tant d'édifices publics ou privés. On était attaqué par des voleurs aux portes de Rome; car, à tout prendre, il faut un peuple à une ville, et il n'y avait plus de peuple romain. La puissance expansive

des Romains s'était si bien étendue au loin, que beaucoup de citoyens riches vivaient dans leurs *villæ* des Gaules, d'Afrique, du Péloponèse ou d'Asie, pendant qu'aux portes de Rome quelques esclaves et des colons ruinés pillaient les maisons de campagne abandonnées par leurs propriétaires. Mais, en vivant ainsi au loin, ces Romains transmettaient à quantité de peuples leurs usages, leurs mœurs, leur manière de bâtir, et nous retrouvons encore, en Orient surtout, des traditions laissées par eux et conservées presque sans modifications. Si les maisons que font les Persans et les Arabes nous donnent les dispositions à peu près intactes des habitations romaines, à Rome et dans toute l'Italie, il y a bien longtemps que le souvenir s'en est perdu, et rien ne ressemble moins à un palais antique que le palais Farnèse, à une *villa* du temps d'Auguste ou de Tibère, que la villa Pamphili ou la villa Albano.

Déjà, vers les derniers temps de l'Empire et avant Constantin même, l'art de l'architecture s'était abâtardi. A Rome, les artistes manquaient, sinon les bras pour construire. On décorait les monuments nouveaux avec des débris arrachés à des édifices plus anciens; l'Arc de Constantin était revêtu des bas-reliefs et orné de statues provenant du forum de Trajan. L'art de la sculpture était tombé dans l'oubli, et les empereurs en étaient réduits, malgré toute leur puissance, à piller les édifices de leurs devanciers; ils commençaient l'œuvre des barbares et détruisaient d'admirables monuments pour élever des constructions grossières déjà, revêtues de décorations sans goût et d'une exécution déplorable. C'est là un fait qui nous laisse voir à nu le côté faible du système d'architecture des Romains. Les Romains avaient si bien séparé, dans leurs constructions, la bâtisse de l'art, ils avaient si bien fait de l'art une enveloppe, un vêtement, ainsi que nous l'avons dit précédemment, que l'art, ainsi traité en étranger, perdit bientôt la conscience de sa valeur; les artistes faisaient défaut à Rome vers la fin de l'Empire; les ouvriers eux-mêmes ne surent plus tailler le marbre et la pierre : tant il est vrai que la puissance et l'argent ne suffisent pas pour avoir des artistes.

Depuis Constantin, en Occident, ce n'est qu'une longue suite de dévastations consommées par les barbares. Pendant cette triste période, l'art s'est réfugié en Orient, à Byzance; là il se retrempe au milieu des traditions grecques, il emprunte aux civilisations de l'Asie, il se transforme. Nous verrons bientôt comment l'art romain, transplanté, modifié par des influences asiatiques, éclaire longtemps l'Europe occidentale; comment il réagit en Asie, sur les côtes méridionales de la Méditerranée; comment, par la voie du commerce, il revient d'où il est parti, sous sa forme nouvelle; comment il se mêle aux traditions laissées par lui sur

le sol des Gaules et d'Italie; comment il s'adapte au génie des peuplades barbares.

Cette étude n'a pas seulement un intérêt archéologique, elle peut faciliter, à mon sens, le travail d'enfantement des arts modernes, qui sont encore à naître. C'est à ce point de vue que je la présenterai. Si nous parvenons à laisser de côté des préjugés vieillis ; si nous connaissons les éléments qui ont constitué notre art pendant plusieurs siècles, l'appropriation que nous avons su faire de ces éléments à notre génie, nous aurons tracé la route à suivre dans l'avenir pour tous les esprits qui ont conservé quelque indépendance.

Il ne faut pas croire que le christianisme ait changé les mœurs antiques du jour au lendemain ; aucune révolution physique ou sociale ne se fait dans ce monde sans transitions, et plus les principes nouveaux sont différents des principes abandonnés, plus la transition est longue, plus elle est laborieuse. Quelques esprits d'élite pouvaient certainement passer brusquement du paganisme au christianisme; mais la multitude, en devenant chrétienne de nom, chrétienne par son culte et ses actes, devait longtemps rester païenne par ses mœurs. Ainsi, l'esclavage persista longtemps sur toute la surface de l'Europe après que la loi chrétienne avait été reconnue. Cet antagonisme entre les traditions et la loi nouvelle fut la cause de luttes longues. A peine le christianisme était-il devenu la religion de l'État dans l'Empire, que, de tous côtés, surgirent des schismes, des hérésies sans nombre, schismes ou hérésies qui n'étaient en réalité que la protestation des mœurs et de la philosophie païennes contre la religion nouvelle.

Dans les arts on peut observer les mêmes déchirements, et les arts étant cette fois intimement liés à la religion, ils furent longtemps incertains sur la marche qu'ils devaient prendre. Si, d'ailleurs, on peut faire adopter un dogme par tout un peuple, on ne peut décréter une forme de l'art, surtout si cet art, comme l'architecture, a besoin pour s'exprimer de recourir à une multitude d'artistes, d'artisans ou d'ouvriers. Le christianisme, en naissant, se servit des arts païens ; il ne pouvait faire autre chose ; ce ne fut que lentement que les mœurs, en se modifiant peu à peu, cherchèrent de nouvelles expressions, lesquelles furent longtemps contestées. Il faut donc s'attendre à trouver ici, entre l'antiquité et le moyen âge, des tâtonnements, des schismes dans les arts. Fidèle au programme que je me suis tracé, j'essayerai de ramener mes lecteurs vers les principes invariables qui peuvent aujourd'hui conduire à un résultat pratique, à la connaissance de ce qui convient à notre génie et à notre temps.

SIXIÈME ENTRETIEN

Sur les temps de décadence de l'architecture antique ; sur le style et la composition ; sur les origines de l'architecture byzantine ; sur l'architecture occidentale depuis le Christianisme.

Le christianisme fut-il favorable ou non au développement des arts? En supposant que les hommes n'eussent pas été éclairés par sa lumière divine, l'art du paganisme pouvait-il se modifier, pouvait-il se relever après s'être abaissé? Les civilisations, filles du christianisme, ont-elles des arts qui leur soient propres? l'art chez elles doit-il fatalement aboutir à une décadence ou doit-il progresser sans cesse? Pour résoudre ces questions, il faut jeter un coup d'œil sur les civilisations antiques et modernes. Les civilisations antiques (je ne parle, bien entendu, que de celles qui nous sont connues) arrivent plus ou moins rapidement à un développement complet, puis elles s'affaissent pour ne plus se relever. Les civilisations sorties du christianisme flottent longtemps indécises; elles ont des moments brillants, des époques d'obscurités, mais elles ne tombent jamais si bas qu'elles ne puissent retrouver assez de vigueur pour fournir une nouvelle carrière; elles se retrempent sans cesse dans une source intarissable de principes actifs; nous les voyons sommeiller, mais elles ne meurent pas. Après dix-huit siècles, sur les ruines du passé, à travers des flots de sang, malgré les excès les plus monstrueux, malgré l'ignorance et son cortége, l'erreur, le fanatisme, les préjugés, le

désordre, les révolutions, les guerres, la tyrannie ou l'anarchie, l'Occident, loin d'être épuisé, semble vivre d'une nouvelle vie. Les épreuves par lesquelles il lui a fallu passer n'ont affaibli ni les forces de son intelligence, ni sa prépondérance matérielle dans les affaires du monde. Admettrons-nous que l'art seul ne possède pas cette force vitale des sociétés modernes de l'Europe occidentale? qu'il ne participe pas à ses mouvements, qu'il est une faculté à part, qu'il peut mourir au milieu d'une civilisation renaissant après chaque épreuve? Peut-être; examinons cette dernière question. Ou l'art est indépendant de la civilisation moderne de l'Occident, ou il est une des expressions de cette civilisation; si, indépendant, la société moderne n'en a que faire, elle s'en passe ou s'en passera; mais on peut, sans trop de peine, prouver que l'un des leviers les plus puissants de la civilisation occidentale est l'art. Beaucoup l'ignorent ou font semblant de l'ignorer : ce n'en est pas moins un fait. Sans sortir de France, il faut bien reconnaître que notre influence sur notre petit globe n'est due ni à notre agriculture qui se borne à nous faire vivre, ce dont il faut lui savoir gré; ni à notre industrie, au point de vue matériel inférieure à celle de nos voisins les Anglais; ni à nos finances, car nous n'achetons pas le monde; ni à nos armes, car la force des armes, quand elle est seule et n'appuie pas des idées fécondes, n'excite que la défiance, et d'ailleurs, après nous être battus pendant des siècles, si nous avons obtenu quelque chose, c'est de prouver que nous nous battons bien et qu'au besoin nous nous battons pour des principes. Nos armes véritables, notre force, ce sont nos idées, et les expressions diverses de nos idées, qui ne sont que les différentes formes de l'art. Le monde lit nos livres et achète les robes de nos modistes; c'est l'art répandu dans tout ce que nous produisons qui fait notre véritable influence : donc l'art est un des éléments de notre civilisation; donc si nous ne sommes pas, comme peuple, en pleine décadence, si au contraire nous sommes en progrès, il n'y a pas de raisons pour que nos arts déclinent, et, s'ils déclinent, on ne doit s'en prendre qu'aux artistes. Je conviens que pour ce qui regarde l'art de l'architecture, nous sommes loin d'apprécier exactement notre temps, ce qu'il réclame, et ce qu'il repousse. En architecture, nous en sommes juste au point où en était l'Occident du temps de Galilée en fait de sciences. Les conservateurs des *principes éternels du beau* feraient enfermer volontiers comme un fou dangereux (s'ils en avaient le pouvoir) celui qui prétendrait démontrer qu'il existe des principes indépendants de la forme; que si les principes ne varient pas, leur expression ne saurait être éternellement rivée à une seule forme. Voici bientôt quatre siècles que l'on discute sur

la valeur relative des arts antique et moderne, et depuis quatre cents ans ces discussions roulent sur des équivoques, sur des figures, non sur des principes. Nous, architectes, enfermés dans notre art moitié science, moitié sentiment, nous ne montrons au public que des hiéroglyphes ; il ne nous comprend pas et nous laisse disputer dans le vide. N'aurons-nous jamais notre Molière pour nous traiter comme il fit des médecins de son temps ! Ne pourrons-nous un jour, tout en les admirant, laisser là Hippocrate et Galien !

Aussi bien que personne, je crois pouvoir affirmer que dans notre art on n'invente pas; on ne peut que soumettre à l'analyse les éléments connus, les combiner, se les approprier, mais non créer; notre art est tellement impérieux dans les moyens d'exécution, qu'il faut nécessairement avoir recours au passé pour fonder dans le présent. Dans l'architecture, il y a l'étude et l'application de ce qu'on a recueilli au fait présent : ce sont là deux opérations différentes de l'esprit. Tous les chefs-d'œuvre du passé seraient-ils amassés dans la tête d'un homme, que s'il n'est pas pourvu d'une méthode qui lui permette de composer à l'aide de ces chefs-d'œuvre, s'il ne sait pas s'en servir, il ne pourra produire que des fragments de copies mal soudés, des pastiches au-dessous, comme valeur d'art, de l'œuvre du barbare qui n'a rien appris.

Dans l'art de l'architecture, on doit tenir compte d'ailleurs de deux éléments parfaitement distincts. Il y a la nécessité à laquelle il faut se soumettre, il y a le travail de l'imagination de l'artiste ; la nécessité impose le programme; elle dit : Je veux me loger, je veux de l'air et de la lumière..... Mais qu'est-ce que le travail de l'imagination? qu'est-ce que l'imagination? C'est la faculté donnée à l'homme de réunir et de combiner dans son cerveau les choses qui ont frappé ses sens. Les abstractions même doivent se revêtir d'une forme pour que l'imagination humaine puisse les concevoir. Un professeur de géométrie, en traçant une ligne sur le tableau, dit : « La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre. » L'élève ne discute pas cet axiome, son esprit le comprend de suite, parce que son imagination lui représente deux points, et une ligne droite les réunissant ; on lui dit encore : « Un point n'a ni étendue, ni largeur, ni hauteur, une ligne n'est qu'une succession de points, elle n'a donc que l'étendue. » Son esprit admet bien cette abstraction, mais son imagination, qui n'est que le produit de la mémoire, lui représente toujours deux points et une ligne visibles. L'esprit admet l'infini, mais aucune imagination humaine ne se représente l'infini. Un homme qui naîtrait sans mains, sourd et aveugle, ne pourrait avoir d'imagination. Quand on vient dire à un architecte : « Je veux une

salle. » Sa mémoire lui représente immédiatement une salle quelconque qu'il a vue. « Je veux que cette salle soit haute. » Sa mémoire fait un travail et lui rappelle une certaine salle haute. « Je veux qu'elle soit très-ouverte et que le jour y pénètre largement. » Sa mémoire se remet en campagne et lui signale telle salle remplissant ces conditions. Toutes ces opérations de l'esprit se font en moins de temps que nous n'en mettons à les décrire. L'architecte est laissé seul; le programme lui est donné, il faut y satisfaire : alors la mémoire apporte pêle-mêle tout ce qu'elle a pu retenir; c'est le moment où la raison intervient, elle discute, elle choisit ici et là, repousse ceci ou cela, puis l'imagination compose pièce à pièce et représente dans le cerveau la salle complète; peut-être ne ressemblera-t-elle à aucune de celles que la mémoire est venue offrir, mais elle n'aurait pu être conçue cependant sans l'aide de la mémoire.

On a appelé la mémoire, c'est-à-dire la faculté de se représenter dans le cerveau ce qu'on a vu, entendu ou senti, l'imagination *passive*, et la seconde faculté de combiner ces sensations et d'en former une conception nouvelle, l'imagination *active*. Les animaux possèdent la première et l'homme seul est doué de la seconde. En effet, les hirondelles se souviennent qu'il faut faire leur nid à telle époque et dans tel lieu, mais tous les nids d'hirondelles sont pareils depuis qu'il y a des hirondelles. L'homme sait qu'il faut se faire un abri; mais en quelques siècles, de la hutte de terre il arrive au palais du Louvre. Pourquoi? C'est que l'homme raisonne, et son imagination *active* n'est autre chose que l'application du raisonnement à l'imagination *passive*. « Ce n'est pas « cette sorte d'imagination, dit Voltaire [1], que le vulgaire appelle, ainsi « que la mémoire, l'ennemie du jugement. Au contraire, elle ne peut « agir qu'avec un jugement profond; elle combine sans cesse ses « tableaux, elle corrige ses erreurs, elle élève tous ses édifices avec « ordre. Il y a une imagination étonnante dans la mathématique pra- « tique, et Archimède avait au moins autant d'imagination qu'Homère. » Il ne faut donc pas répéter avec le vulgaire que la raison étouffe l'imagination, et que, pour faire du neuf, il est bon que la mémoire ne dispose pas d'un grand nombre de matériaux. Pour faire du neuf, il faut que le jugement mette en ordre les éléments réunis par l'imagination *passive*. Formez votre jugement, apprenez à raisonner, et vous arriverez peut-être à être neuf. L'imagination n'agit pas, il est vrai, chez les hommes primitifs, barbares, comme elle agit dans le cerveau des hommes civilisés et instruits, car l'imagination *passive* des barbares ne leur représente

[1] *Dictionnaire philosophique.*

les objets que d'une manière incomplète ou voilée : c'est un miroir qui grossit ou déforme ce qu'il réfléchit, tandis que la mémoire chez les hommes très-civilisés est nette, précise ; c'est une sorte de catalogue sec. De ces deux dispositions différentes, il résulte ceci : c'est que, chez l'homme primitif, l'imagination *passive* est poétique et l'imagination active pauvre, peu développée, et que chez l'homme cultivé, au contraire, sa mémoire lui montre les choses sous leur apparence réelle, tandis que son imagination active peut être très-développée et très-poétique. Qu'on veuille bien me suivre : un homme déjà civilisé voit un poids osciller au bout d'une corde ; son imagination passive ne lui montre pas autre chose que le fait, il n'attache à ce phénomène aucune influence surnaturelle ; pour lui, ce n'est pas un démon qui pousse ce poids à droite et à gauche ; son imagination *active* intervient et lui dit : « Il y a là une loi ; ce poids « oscille parce qu'il est sous l'influence de deux forces, l'une acciden- « telle qui l'a dérangé de sa position normale, l'autre qui l'oblige à la « reprendre, et il la reprendra peu à peu : donc cette dernière force est « la loi ; elle veut que ce poids tende sa corde, de façon à ce que celle-ci « soit perpendiculaire avec l'horizon ; donc il y a une attraction qui « oblige ce poids à tendre au centre du globe terrestre. » Un autre observateur ayant attaché une balle au bout d'un fil lui fait décrire un cercle par un mouvement de sa main. Il voit que le mouvement de rotation imprimé à la balle tient toujours le fil tendu, que le fil se tend d'autant plus que ce mouvement est plus rapide. Son imagination passive lui rappelle que la lune tourne autour de la terre, les planètes autour du soleil ; alors son imagination active lui fait entrevoir les forces centrifuge et centripète. Entrons dans notre sujet. Un barbare a passé à Rome, il a vu des monuments de toutes sortes, il retourne chez lui ; sa mémoire inculte lui retrace ces édifices, les sculptures et les peintures qui les décorent ; il n'a certes pas observé les rapports qui existent entre les divers membres de l'architecture ; il a été bien plus frappé des détails de la sculpture, des sujets représentés en peinture, que des proportions, de l'emploi raisonné des matériaux, des programmes bien remplis. Ces objets qu'il a vus prennent dans sa mémoire des formes bizarres comme celles qui passent dans les songes : ce qui est grand lui laisse le souvenir d'un objet gigantesque ; s'il a vu hisser des matériaux énormes avec des engins puissants, ces engins deviennent pour lui des êtres monstrueux ; pour lui, la statuaire s'anime, la peinture regarde et parle. De retour dans son pays, il veut rassembler ses souvenirs, son imagination passive a la fièvre ; il veut bâtir aussi, mais l'imagination active dort, à peine si elle peut l'aider à tirer de tant d'impressions vives, poétiques, des

bâtisses sauvages où tout est confondu, tout hors de sa place. Quelques siècles plus tard survient un homme civilisé qui examine froidement, avec les yeux du critique, ces essais grossiers; son imagination passive les rassemble, ne tire aucune conséquence. Le jour où il veut faire un monument, dans son esprit se reflètent les chefs-d'œuvre de l'art; mais on ne crée pas avec des chefs-d'œuvre, on ne peut que les admirer ou les imiter, quand, au milieu de ces souvenirs purs qui sont comme une mesure exacte de la valeur des choses, sa mémoire lui retrace ces essais grossiers, expression impuissante, mais expression cependant d'un travail enfanté par des imaginations passives profondément remuées. Alors ces grossières images perdent leurs traits sauvages, il semble que l'imagination active de l'homme cultivé s'empare de l'imagination passive du barbare; à son tour, il voit, non plus ce qu'a fait ce barbare, mais ce que son cerveau lui retraçait, et il le voit avec la puissance de le reproduire.

Il est des temps où l'homme a besoin de l'élément barbare comme la terre a besoin de fumier, car il faut qu'il s'établisse dans le cerveau humain, pour produire quelque chose, une fermentation morale, résultat des contrastes, des dissemblances, d'un défaut de niveau entre la réalité et ce que l'esprit conçoit. Les époques les plus fertiles en travaux de l'esprit sont les époques les plus agitées (il est entendu que je range les arts dans les travaux de l'esprit, n'en déplaise à ceux qui produisent des œuvres d'art, comme les *veloutiers* fabriquent des aunes de velours), celles qui fournissent à l'observateur le plus de contrastes. Si une société parvient à un degré de civilisation avancé, où tout est pondéré, prévu, coordonné, il s'établit un niveau général du bien, du bon, du *convenable*, qui peut rendre l'homme matériellement heureux, mais qui n'est pas fait pour exciter son intelligence. Aux arts il faut le mouvement, la lutte, l'obstacle même; l'absence de mouvement dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique amène bientôt la corruption. La société romaine, placée au centre de l'Occident, maîtresse absolue de tous les peuples connus, s'affaiblit et se corrompt ainsi par le défaut de discussions et de contrastes. Les mœurs déclinent, les arts déclinent, par cette seule raison que tout ce qui ne se renouvelle pas en ce monde par le mouvement et l'appoint d'éléments étrangers périt. Il en est des idées comme des familles : il faut les croiser, si on ne veut pas les voir physiquement décliner.

Que dira le poëte au milieu d'une société parfaitement réglée, gouvernée, policée, où chacun possède une même quantité d'idées de même nature sur chaque chose? L'excès, le contraste sont nécessaires au poëte.

Si un homme de cœur voit son pays envahi, s'il est témoin d'abus odieux, si sa conscience est opprimée, s'il souffre ou espère, si cet homme est poëte, sa verve s'anime malgré lui; il écrit alors, il touche, il émeut; mais s'il vit dans un monde élégant, tolérant, facile, où l'excès seul est considéré comme un manque de goût, que dira-t-il? Il décrira les fleurs, les ruisseaux et les vertes prairies, ou, échauffant son esprit à froid, il se lancera dans le domaine du fantastique, du monstrueux, de l'impossible, ou encore il manifestera un vague désir, un dégoût sans cause, il exprimera des souffrances sans objet. Non; le vrai poëte, fouillant profondément cette société si calme, si uniforme en apparence, ira chercher dans les cœurs des sentiments qui ne périssent jamais chez l'homme, où qu'il vive; sous les vêtements semblables dont chacun se couvre, il trouvera des passions diverses, nobles ou basses, il rétablira à nos yeux ces contrastes que nous nous efforçons de faire disparaître, et, à ce prix seulement, il se fera écouter et lire. Plus la société est civilisée, policée, plus l'artiste est obligé d'analyser, de disséquer les passions, les mœurs, les goûts, de recourir aux principes, de les saisir et de les montrer nus, s'il prétend, au milieu de cette société uniforme et pâle à l'extérieur, laisser une trace profonde. Aussi est-il plus difficile d'être artiste dans des temps comme les nôtres qu'au milieu de gens rudes, grossiers, déployant hautement leurs passions bonnes ou mauvaises. Aux époques primitives, le *style* s'impose à l'artiste; aujourd'hui, c'est à l'artiste à retrouver le style.

Mais qu'est-ce que le style? Je n'entends pas parler ici du style en tant que moyen de classification des arts par périodes, mais du style inhérent à tous les arts de tous les temps, et, pour me faire mieux comprendre, je dirai qu'indépendamment du style de l'écrivain dans chaque langue, il est un style qui appartient à tous les langages, parce qu'il appartient au génie humain. Ce style, c'est l'inspiration, mais c'est l'inspiration soumise aux lois de la raison, c'est l'inspiration revêtue d'une distinction particulière à toute œuvre produite par un sentiment vrai analysé rigoureusement par la raison, avant d'être exprimé; c'est l'accord intime de la faculté d'imaginer et de la faculté de raisonner; c'est l'effort de l'imagination *active* réglé par la raison. Je l'ai dit précédemment : l'imagination *passive* d'un Grec lui rappelle un homme sur un cheval, son imagination *active* le porte à faire de ces deux êtres un seul être; la raison lui démontre comment il doit souder le torse de l'un sur le poitrail de l'autre; il crée un centaure, et cette création *a du style* pour le Grec comme pour le Français.

Un écrivain distingué a dit dernièrement qu'en architecture « le style

c'est l'époque d'abord, l'homme ensuite [1]. » Cette définition me paraît prendre ce qu'on est convenu d'appeler *les styles* pour le style. Il est des époques qui ont leur style, mais qui manquent de style. Telle est, par exemple, la période romaine sous les derniers empereurs d'Occident. Il y a le style Louis XIV, le style Louis XV; on a même découvert depuis peu le style Louis XVI. Cependant, un des caractères de l'art de l'architecture pendant la fin du XVIIe et le XVIIIe siècle est l'absence du style. « Il faut définir les termes, » dit Voltaire, et Voltaire a raison souvent. Le style et le cachet archéologique sont deux choses distinctes.

Le style réside dans la distinction de la forme, il est un des éléments essentiels de la beauté, mais ne constitue pas la beauté à lui seul. La civilisation émousse les instincts de l'homme qui le portent à mettre du style dans ses œuvres d'art, mais elle ne les détruit pas. Ces instincts agissent malgré nous. Au milieu d'une réunion, vous distinguez une personne entre toutes. Cette personne ne possède aucun de ces caractères frappants qui constituent la beauté; ses traits ne sont pas réguliers; cependant, poussé par une puissance mystérieuse, vos regards se reportent sans cesse vers elle. Si peu que vous ayez l'habitude de l'observation, vous arrivez à vous expliquer les raisons qui vous obligent à satisfaire ce besoin instinctif de vos yeux; c'est d'abord une ligne singulière, une harmonie entre l'ossature et les muscles; c'est un ensemble irrégulier parfois, mais un ensemble pour lequel vous vous sentez de la sympathie ou de l'antipathie. Un contour, certaines formes des os que recouvrent des muscles en rapport avec ces formes, la façon dont les cheveux sont plantés sur le crâne, l'attache des membres, l'accord entre les gestes et la pensée vous préoccupent. Bientôt vous avez sur les habitudes, les goûts, le caractère de cette personne, des idées arrêtées. C'est la première fois que vous la voyez, vous ne la connaissez pas, vous ne lui avez jamais parlé. Cependant vous bâtissez sur sa tête un roman tout entier. Les êtres animés qui ont du *style* sont les seuls qui possèdent cette attraction mystérieuse. L'espèce humaine est si souvent gâtée par une fausse éducation, par des infirmités morales et physiques, qu'il n'est pas commun de trouver un de ses membres possédant le style; mais voyez les animaux, ils possèdent tous cette harmonie, cette conformité parfaite entre l'enveloppe et l'instinct, le souffle qui les fait mouvoir. Aussi peut-on dire que les animaux ont du style depuis l'insecte jusqu'au plus noble parmi les quadrupèdes. Chez eux, jamais un geste faux, jamais

[1] *Traité d'Architecture* de M. Léonce Raynaud, t. II, p. 86.

un mouvement qui n'indique nettement un besoin ou une intention définie, un désir ou une crainte ; les animaux ne sont jamais affectés, maniérés, vulgaires; beaux ou laids, ils possèdent le *style,* parce qu'ils n'ont que des sentiments simples et qu'ils cherchent la fin par des moyens simples, directs. L'homme, et surtout l'homme civilisé, étant un animal très-compliqué, transformé par une éducation qui lui apprend à lutter contre ses instincts, il lui faut faire un effort rétrospectif, dirai-je, pour trouver le style, et Alceste a raison quand il préfère au sonnet d'Oronte ces vers :

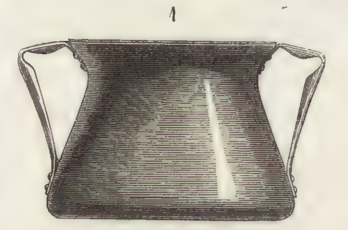
Si le roi m'avait donné
Paris sa grand'ville.

Chacun est de l'avis d'Alceste, ce qui n'empêche pas les Oronte de continuer à faire de plats sonnets, les architectes de couvrir leurs édifices d'ornements sans raison et sans style.

Nous sommes aujourd'hui devenus étrangers aux idées simples et vraies qui portent les artistes à mettre du style dans leurs conceptions ; il est donc nécessaire, je crois, de définir les éléments constitutifs du style et surtout d'éviter les équivoques et ces phrases vides de sens répétées avec le respect profond que le plus grand nombre professe pour ce qui est incompréhensible. Il faut rendre les idées palpables, leur donner une figure, si l'on tient à les répandre. Si nous voulons que l'on comprenne ce que c'est que le style de la forme, il faut se résoudre à saisir la forme et à la prendre dans ses expressions les plus simples. Prenons donc un des arts primitifs, celui qui tout d'abord est mis en pratique chez tous les peuples, parce qu'il répond à un des premiers besoins : l'art du chaudronnier, par exemple. Combien a-t-il fallu d'années à l'homme pour affiner le cuivre, pour le réduire en lames minces, pour, de ces lames, faire un vase propre à contenir un liquide, cela nous importe peu. Nous prenons cet art au moment où l'homme a reconnu qu'en battant une feuille de cuivre d'une certaine manière, on peut la modeler et lui donner la forme d'un vase. L'ouvrier n'a besoin, pour obtenir ce résultat, que d'un morceau de fer comme point d'appui et d'un marteau. Il peut ainsi, en battant la feuille de cuivre, la retourner sur elle-même, et d'une surface plane faire un corps creux. Il laisse donc un fond plat, circulaire, à son vase, afin qu'il soit stable lorsqu'il est plein. Pour éviter que le liquide ne puisse s'épancher lorsqu'un mouvement est imprimé au vase, il rétrécit son orifice supérieur, puis l'évase brusquement, afin de verser facilement le liquide qu'il doit contenir ; la forme la plus naturelle, celle donnée par le mode de fabrication, est donc celle-ci (fig. 1). Il faut pouvoir prendre ce vase : l'ouvrier y

attache des anses au moyen de rivets. Mais comme ce vase doit être

1



retourné lorsqu'on le vide et qu'on veut l'assécher, l'ouvrier fait en sorte que ces anses ne débordent pas le niveau supérieur du vase. Ainsi façonné par les moyens inhérents à la fabrication, ce vase a du style, 1° parce qu'il indique parfaitement sa destination, 2° parce qu'il est façonné en raison de la matière employée et des moyens propres à la nature de cette matière, 3° parce que la forme obtenue est celle qui convient à la matière dont est composé cet objet et à l'usage auquel il est destiné. Ce vase a du style, parce que le raisonnement humain indique exactement la forme qui lui est propre. Les chaudronniers eux-mêmes quittent la ligne du vrai et du bon par l'envie de faire mieux ou autrement que leurs devanciers. Survient donc un second chaudronnier qui veut modifier la forme du vase primitif, afin de séduire l'acheteur par l'attrait de la nouveauté ; il donne quelques coups de marteau de plus et arrondit la panse du vase que chacun jusqu'alors trouvait bon (fig. 2). En effet, la forme est nouvelle, et toute la ville veut avoir des vases

2



3



façonnés par le second chaudronnier. Un troisième chaudronnier, voyant que l'arrondissement de la panse du vase de cuivre séduit ses concitoyens, va plus loin, et fait un troisième vase (fig. 3); c'est à qui en achètera. Ce dernier ouvrier, ayant perdu de vue le principe, déraisonne alors à son aise; il attache à son vase des anses développées qu'il déclare être du dernier goût. On ne saurait retourner ce vase pour le faire égoutter sans fausser ses anses, mais chacun d'applaudir, et le troisième chaudronnier passe pour avoir singulièrement perfectionné son art, tandis qu'à tout prendre il n'a fait qu'enlever à une forme son style propre, a produit un objet disgracieux et relativement incommode.

Cette histoire du vase de cuivre battu est celle du style dans tous les

arts. Les arts qui cessent d'exprimer le besoin qu'ils ont en vue de satisfaire, la nature de la matière employée et le moyen de la façonner, cessent d'avoir du style. Le style de l'architecture de la décadence romaine et du XVIIIe siècle est de n'en plus avoir. On peut dire, puisque c'est l'usage, le style des arts du Bas-Empire, du règne de Louis XV; mais on ne peut dire : les arts du Bas-Empire, ceux du règne de Louis XV *ont du style*, car leur défaut (si c'en est un), c'est de se passer du style, puisqu'ils manifestent un mépris évident pour la forme vraie, convenable à l'objet comme à son usage. Si une matrone romaine du temps de la République apparaissait dans un salon rempli de femmes habillées avec des paniers ou des cages, coiffées avec de la poudre et tout un échafaudage de plumes ou de fleurs, la dame romaine semblerait vêtue d'une étrange façon; il n'est pas moins certain que son vêtement aurait du style, et que ceux des dames à paniers auraient le *style* de leur temps, mais non du *style*. Voilà donc, je le crois, un point de départ connu pour apprécier le style. Est-ce à dire que le style soit inhérent à une seule forme, et que les femmes, par exemple, si elles veulent que leurs vêtements aient du style, doivent s'habiller comme la mère des Gracques? Non, certes. Le vêtement de satin et celui de laine peuvent chacun avoir du style, mais à la condition que la coupe de l'un et de l'autre ne contrarie pas les formes du corps, qu'elle ne les exagère pas d'une manière ridicule, qu'elle ne gênera point ses mouvements, et que le vêtement de laine et celui de satin seront taillés chacun en ayant égard aux qualités particulières à ces deux étoffes. Dans tout ce qu'elle produit, la nature a toujours du style, parce que, si variées que soient ses productions, celles-ci sont toujours soumises à des lois, à des principes invariables. Une feuille d'arbuste, une fleur, un insecte, ont du style, parce qu'ils croissent, se développent, se conservent par des lois essentiellement logiques. On ne peut rien enlever à une fleur, car dans son organisation chaque partie accuse une fonction en adoptant la forme qui convient à cette fonction. Le style réside uniquement dans l'expression vraie et sentie d'un principe et non dans une forme immuable; donc, comme rien n'existe qu'en vertu d'un principe, il peut y avoir du style dans tout. Je l'ai déjà dit, et je le répète de peur qu'on n'oublie, les discussions d'art roulent sur des équivoques. On vous dit dans les écoles : L'art grec est empreint de style; ce style est pur, c'est-à-dire complet, sans alliage, donc prenez la forme grecque si vous voulez que votre art ait du style. Autant vaudrait dire : Le tigre ou le chat ont du style; donc déguisez-vous en tigre ou en chat si vous voulez qu'on vous trouve du style. Il faudrait faire comprendre pourquoi le chat et le tigre, une fleur

et un insecte ont du style, et dire : Procédez comme la nature dans ses productions, et vous pourrez mettre du style dans tout ce que votre cerveau concevra. Cela n'est pas facile, il est vrai, au milieu d'une civilisation compliquée, fort embarrassée de savoir ce qui lui convient, soumise à des traditions et à des préjugés, par habitude plutôt que par conviction, à la mode, blasée, sceptique et peu faite pour admettre l'expression vraie d'un principe ; mais cela n'est pas impossible.

C'est, à mon avis, une doctrine singulière que celle tendant à prouver qu'une civilisation très-avancée exclue nécessairement le style de l'art. On peut toujours donner aux arts cet élément nécessaire à leur splendeur et à leur durée. Pour cela, il faut recourir à la froide raison. Je m'explique. Chez des peuples primitifs, l'esprit de l'artiste ne peut produire que des œuvres possédant le style, parce que cet esprit ou cette imagination procède à peu près comme la nature. Un besoin ou un désir se manifeste, l'homme emploie le moyen le plus direct pour obtenir la satisfaction de l'un ou de l'autre. Alors le style réside dans ce moyen simple employé par l'artiste, il est indépendant de l'homme ; mais, en l'an de grâce 1859, en France, nous n'en sommes plus là. Nous savons à peine lire et écrire, qu'on nous fait traduire les auteurs classiques grecs et latins, que nous apprenons par cœur et Corneille, et Boileau, et Racine ; on a le soin de nous expliquer les beautés de ces poëtes, de ces écrivains ; si nous sommes intelligents, nous comprenons l'explication qu'on nous donne, mais non la qualité qu'on nous signale ; de sorte qu'imbus de cet enseignement (que je suis loin de blâmer d'ailleurs), sortis des bancs du collége, si nous voulons exprimer une pensée qui nous vient, nous cherchons d'abord (en admettant que nous ayons profité de l'enseignement donné) comment Cicéron, Horace ou Boileau, s'y seraient pris pour donner un tour littéraire ou poétique à cette même pensée. Notre éducation nous entraîne ainsi à donner à ce qui nous est propre un style qui appartient à des œuvres dont on nous a fait apprécier le mérite. Mais, dans le domaine des lettres, tout le monde veut

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime ;

parce que tout le monde lit et que le plus grand nombre tient à comprendre ce qu'il lit. Le poëte ou l'écrivain de nos jours qui « du ciel a reçu l'influence secrète, » sans oublier Cicéron ou Virgile, Racine ou Voltaire, sent bientôt qu'il doit exprimer ses idées, non point en se servant littéralement des formes et du tour employés par ces auteurs, mais en procédant comme eux. L'instruction aide le véritable écrivain, sans entraver son génie particulier, parce que le jugement public lui sert de

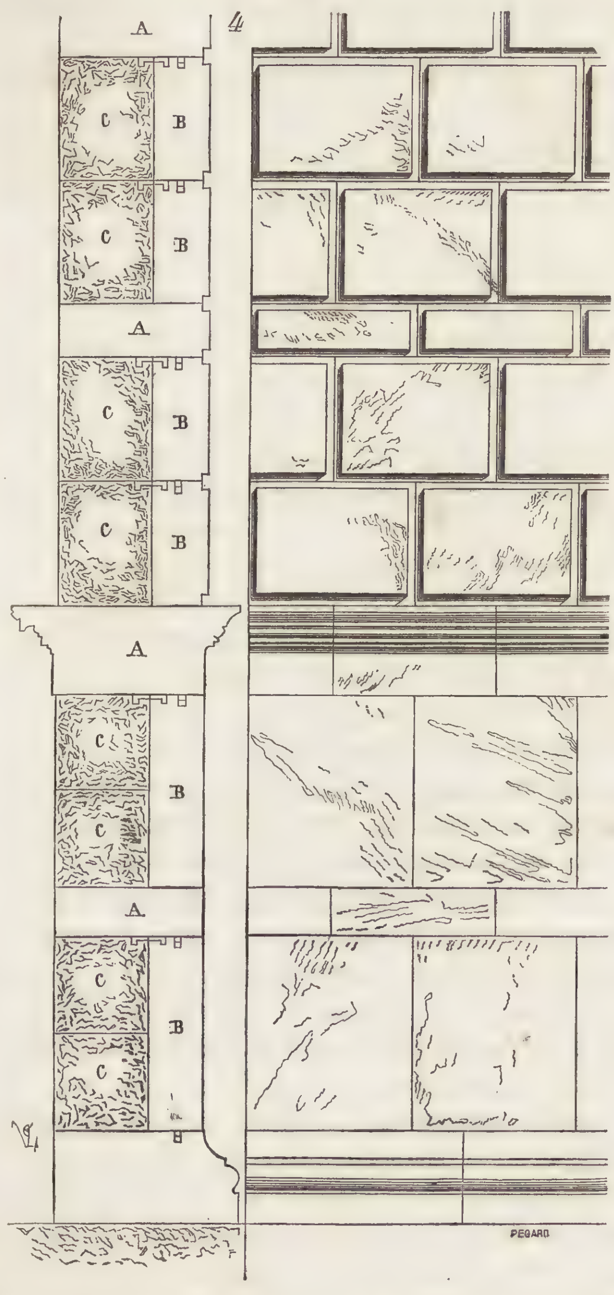
guide. Mais dans l'art de l'architecture, nous n'avons pas cette pierre de touche du sens commun. Le public regarde l'architecture comme on regarde un livre quand on ne sait pas lire. On peut en admirer la reliure et la typographie, mais c'est tout. Si le livre renferme les plus lourdes sottises, cela n'importe guère à celui qui ne sait pas en déchiffrer les caractères. Privée donc de ce jugement du public, notre jeunesse se nourrit des œuvres de l'antiquité et de ce qu'on est convenu d'appeler les beaux temps modernes. Nous allons à Rome, à Athènes. Pénétrés des beaux exemples de l'antiquité, aperçus sous un ciel pur, nous sommes un matin plongés dans les brouillards de la Seine, et on nous demande de construire un édifice sur un programme nouveau, comme il n'en existe ni en Grèce ni en Italie. Observez encore que si les œuvres de Virgile, d'Horace et de Cicéron nous sont parvenues entières, pures d'alliage, il n'en est pas de même des monuments d'architecture de l'antiquité, débris mutilés d'un art dont aucun livre, aucun enseignement ne nous explique le sens vrai, la raison d'être, les rapports avec les mœurs et les idées des peuples qui les ont élevés. Certainement les passions, les mouvements de l'âme humaine sont les mêmes dans tous les temps ; mais est-ce à dire que Napoléon Ier, par exemple, eut les mêmes idées qu'Alexandre sur les choses et sur ses semblables ? Or, ce sont précisément ces différences dans les rapports des hommes entre eux, dans leurs idées, qui ont et doivent avoir sur l'art, et sur l'art de l'architecture en particulier, une grande influence. Un Grec ou un Romain pouvait attacher à certaines formes certaines idées qui sont perdues pour nous ; ces formes, qui devaient apparaître dès lors pour rappeler ces idées, n'ont plus de raison d'exister, du moment que les idées n'ont plus cours.

J'admets parfaitement que la beauté est une ; que, comme le dit un auteur de notre temps, à propos de l'art de l'architecture, « le bon est le fondement essentiel du beau. » Mais alors il faut s'entendre sur ce qui est bon. Pour la plupart des hommes, le bon consiste dans l'emploi habituel d'une idée ou d'une forme, bien que cette forme ou cette idée puisse ne pas être bonne en les comparant à d'autres.

On trouve un procédé bon, un usage bon, parce que ce procédé et cet usage nous sont familiers ; relativement à un autre procédé et à un autre usage qui nous sont inconnus, ils peuvent être mauvais ou tout au moins insuffisants. Il était bon de naviguer à la voile quand la force de la vapeur était ignorée ; aujourd'hui ce moyen, excellent autrefois, n'est pas bon relativement à ceux que l'industrie moderne nous fournit. On peut en dire autant des idées, des systèmes, des principes qui dominent les questions

d'art ; or les idées, les systèmes et les principes venant à se modifier, les formes doivent se modifier à leur tour. Nous admirons un vaisseau de cent canons gréé de façon à employer le vent comme moteur ; nous reconnaissons qu'il y a dans cette œuvre humaine, le principe étant admis, non-seulement un effort d'intelligence merveilleux, mais encore des formes si parfaitement appropriées à l'usage, qu'elles nous semblent belles et qu'elles le sont en effet ; mais si belles que soient ces formes, du jour où la force de la vapeur intervient, il faut les changer, car elles ne sont pas applicables au nouveau moteur, partant elles ne sont plus *bonnes*, et, raisonnant d'après l'axiome cité tout à l'heure, elles ne seraient plus belles pour nous. Puisqu'à notre époque, quand nous sommes dominés par une nécessité absolue, nous soumettons nos œuvres à cette nécessité, nous sommes donc aptes à retrouver le style dans l'art, qui n'est que l'application rigoureuse d'un principe. Nous construisons des édifices publics qui manquent de style, parce que nous voulons allier des formes laissées par les traditions à des besoins qui ne sont plus en rapport avec ces traditions. Les ingénieurs navals, les constructeurs de machines ne cherchent pas, en faisant un vaisseau à vapeur ou une locomotive, à rappeler les formes d'un vaisseau à voiles du temps de Louis XIV ou d'une diligence attelée, ils obéissent aveuglément aux nouveaux principes qui leur sont donnés, ils produisent des œuvres qui ont leur caractère propre, qui ont leur style, en ce sens qu'aux yeux de tous ces productions indiquent une destination qui n'a rien de vague. Pour tout le monde, la locomotive, par exemple, a sa physionomie qui en fait une création à part. Rien n'indique mieux que ces lourdes machines roulantes la force domptée ; ses mouvements sont doux ou terribles, elle s'avance avec une farouche indépendance ou semble frémir d'impatience sous la main de ce petit homme qui la lance ou l'arrête à son gré. La locomotive est presque un être, et sa forme extérieure n'est que l'expression de sa puissance. Une locomotive donc a du style. C'est un horrible chariot, vont dire quelques-uns. Pourquoi horrible ? Ne porte-t-elle pas la physionomie vraie de sa brutale énergie ? N'est-elle pas pour tous une chose complète, organisée, possédant un caractère particulier, comme une pièce d'artillerie, comme un fusil possèdent le leur ? Il n'y a de style que celui qui est propre à l'objet. Un vaisseau à voiles a du style, mais un bateau à vapeur qui dissimulera son moteur pour prendre l'apparence d'un bâtiment à voiles n'en aura pas ; un fusil a du style, mais un fusil qui sera fait de façon à ressembler à une arbalète n'en aura pas. Eh bien ! nous, architectes, depuis longtemps nous façonnons des fusils en cher-

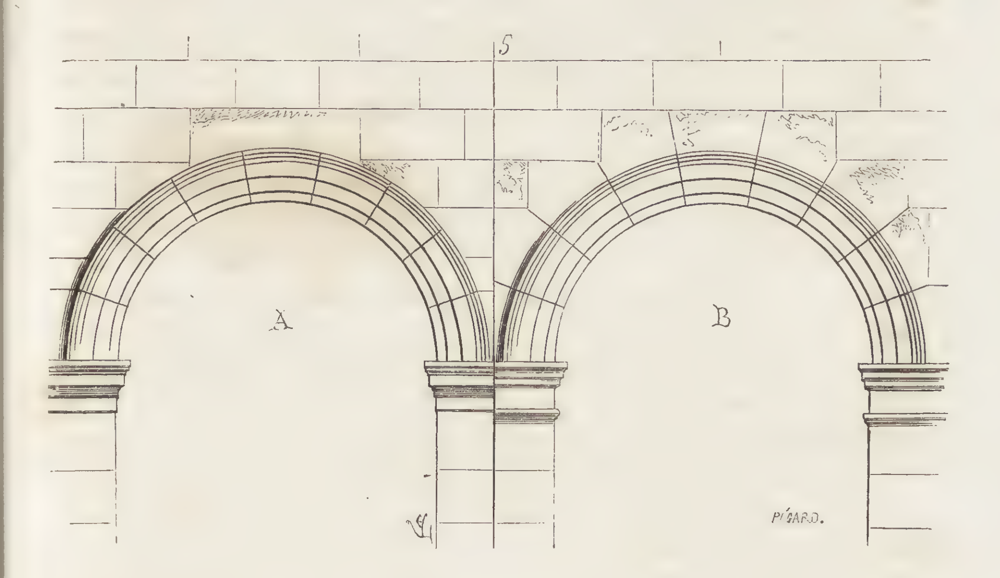
chant à leur donner autant que possible l'apparence d'une arbalète, ou tout au moins la forme d'une arquebuse à rouet, et il se trouve de graves



personnages qui nous soutiennent que si nous abandonnons la forme de l'arquebuse à rouet, nous sommes des barbares, que l'art est perdu, qu'il n'y a plus qu'à se voiler la face. Laissons là les métaphores. Voici (fig. 4)

une construction de la belle époque romaine, c'est-à-dire de l'époque pendant laquelle les Grecs étaient appelés à construire les édifices de Rome : c'est le mur de la *cella* circulaire du temple de Vesta, sur les bords du Tibre. Les colonnes de ce temple sont monostyles, en marbre, et le mur de la cella est, à l'extérieur, revêtu de la même matière; mais alors le marbre était à Rome une matière assez rare pour ne la pas prodiguer. Ce mur se compose donc d'assises minces A de marbre, alternées avec un revêtement B, également en marbre, derrière lequel sont posés, par économie, des morceaux C de pierre calcaire du pays, de Travertin. Toutes ces pièces sont reliées entre elles par des crampons de fer. A l'intérieur, ces assises de Travertin étaient revêtues de stucs peints. Voilà donc un mur, un simple mur, dont la construction a du style. Ces alternances d'assises basses servant de liaisons au revêtement, ces refends qui accusent franchement la forme de chaque morceau, qui indiquent le moyen employé, composent sans efforts une décoration pleine de style, parce que l'œil en comprend de suite la structure solide, raisonnée. Séduit par l'apparence élégante et ferme de ce simple parement de mur, un architecte revenu à Paris voudra reproduire cette apparence..... Mais il construit avec de la pierre et non avec du marbre, on lui envoie de la carrière des assises d'égale hauteur et d'un ou deux mètres de longueur; va-t-il s'amuser à faire débiter ces gros blocs en menus morceaux pour simuler cette construction motivée par de petits échantillons? ou bien, se contentant d'une apparence, figurera-t-il des refends là où il ne se trouve ni lits ni joints? Dans le premier cas, il fera une construction chère et mauvaise; dans le second, il fera un mensonge en pierre; dans l'un et l'autre cas, sa construction n'aura pas de style, parce qu'elle sera en désaccord avec la nature des matériaux employés et la manière de les employer à Paris. Une colonne corinthienne romaine monolithe isolée, en marbre ou en granit, a du style, parce que l'œil qui caresse ce grand morceau de pierre du haut en bas, sans apercevoir un seul lit, comprend sa fonction rigide parfaitement indiquée par la matière et par son homogénéité. Mais une colonne corinthienne composée d'assises de pierres, comme celles de l'église de la Madeleine ou celles du Panthéon à Paris, n'a aucun style, parce que l'œil s'inquiète de voir des points d'appui aussi grêles composés de petites pierres accumulées. Si vous changez la matière ou le moyen de l'employer, vous devez changer la forme. Si vous changez le programme, vous devez changer les dispositions du plan. Un profil n'a pas du style par lui-même : il n'a du style que par la fonction ou la place qu'il occupe. Les Romains, bien qu'inférieurs aux

Grecs quand il s'agit de l'application du style à l'objet, nous sont cependant très-supérieurs. Ainsi, par exemple, ils bâtissent une rangée d'arcades portant un mur, ils donnent aux claveaux des arcs la force qui convient et ils accusent ces arcs par des moulures qui en indiquent à l'œil l'épaisseur et la puissance (fig. 5, A), c'est-à-dire qu'ils extra-



dossent les claveaux et que la décoration moulurée ne se profile que sur ces claveaux. Nous trouvons ces arcades fort belles, nous voulons faire des archivoltes semblables; mais, en barbares que nous sommes, nous les appareillons conformément au tracé B. Alors, je le demande, que signifient les moulures de l'archivolte débordées par des claveaux disposés en *tas-de-charge?* Ce n'est qu'un lourd contre-sens. L'architecte dit au public : « Vous admirez les arcades romaines de tel édifice, je les ai scrupuleusement copiées, donc admirez mes arcades. » Le public n'admire pas; il n'est pas en état d'expliquer pourquoi, il ne sait pas ce que c'est qu'un arc extradossé, ce que sont des tas-de-charge ; mais quelque chose le gêne dans cet appareil en contradiction avec la décoration, il retourne admirer la construction romaine, et il a raison. Il faut le dire, les Romains ont été les premiers à oublier ces vrais principes du style, mais ce n'est pas en cela qu'il nous faut les imiter.

Aujourd'hui, le style a fui les arts pour se réfugier dans l'industrie; mais il pourrait retourner aux arts si l'on voulait mettre dans leur étude et leur appréciation un peu de cette raison que nous savons appliquer aux choses de la vie matérielle. Au contraire, il semble que plus notre

esprit se laisse diriger par le raisonnement quand il s'agit de l'industrie, et plus il s'égare quand la question d'art intervient. Nous qui, dans la fabrication de nos machines, donnons à chaque pièce qui les composent la force et la forme qui leur conviennent; qui ne mettons rien de trop, rien qui n'indique une fonction nécessaire, dans notre architecture nous accumulons sans raison des formes prises de tous côtés, résultats de principes contradictoires, et nous appelons cela de l'art! J'entends souvent les architectes se plaindre de ce que la grande industrie tend à étouffer l'art, de ce que les écoles spéciales des sciences appliquées gagnent du terrain sur l'École des beaux-arts. Mais à qui la faute? Que les architectes apprennent à raisonner sur ce qu'ils sont appelés à faire, qu'ils appliquent les méthodes analytiques aux productions de leur art, qu'ils cessent de croire que le style consiste à jeter sur une façade des colonnes grecques ou des clochetons gothiques sans pouvoir donner une raison de l'application de ces formes, et ils feront reprendre bientôt à l'art le terrain qu'il perd chaque jour. Pour obtenir ce résultat si désirable, si nécessaire, dirai-je, au véritable progrès de l'art, il faut, il est vrai, du courage, de la ténacité, de la conviction ; il faut laisser de côté, sans scrupule et sans fausse honte, les banalités que dès l'enfance on nous enseigne comme des lois, former son jugement et le consulter sans cesse. Il faut tenter de procéder comme les Grecs ; ils n'ont rien inventé, mais ils ont tout transformé. Que notre admiration pour eux ne se borne pas à copier leurs œuvres ainsi qu'un scribe copie un manuscrit sans le lire ; lisons le livre et retenons-en l'esprit, avant de copier la lettre.

Tout artiste, musicien, architecte, sculpteur et peintre peut, par suite d'une profonde connaissance des ressources de son art et d'un raisonnement juste, mettre du style dans ses œuvres, car tout artiste qui sait et observe arrive à décomposer le style, à savoir en quoi il consiste ; de l'analyse il passe à la synthèse. L'artiste même qui ne possède que des connaissances solides, de la pratique, mais qui est dépourvu de génie (croyons prudemment que nous sommes tous dans ce cas), est apte à comprendre le style, à revêtir ses œuvres de cette qualité qui seule les fait admettre par la postérité. Arrivés tard, il nous est fort difficile d'avoir des idées neuves ; ce serait beaucoup de conserver le style dans nos productions d'art ; mais comme le style n'est qu'une application de la faculté de raisonner à un objet, cela est possible. Il est entendu que je ne confonds pas le style avec la *manière ;* la manière est au style ce que l'afféterie est à la grâce. Certaines natures ont le privilége de naître avec ce don qu'on appelle la grâce ; mais l'observation, l'habitude du beau et du bon, ce qui n'est autre chose que le goût, conduisent l'homme à

mettre de la grâce dans ce qu'il fait et ce qu'il dit; la manière est l'imitation superficielle du style, ce n'en est pas l'intelligence.

Les artistes de notre époque et les architectes en particulier ont, à mon avis, la faiblesse de se croire doués de génie, ou du moins agissent-ils de manière à le faire supposer. Lorsqu'ils composent, ils prennent les divagations d'une imagination trop pleine de souvenirs, mais sans convictions, pour les inspirations du génie : ils produisent ainsi des monstres. L'éclectisme n'est un bien qu'autant qu'il est soumis à un esprit juste, très-sûr de ce qu'il sait, et possédant des principes arrêtés. Si l'éclectisme s'empare d'un esprit indécis, qui n'a pas pris le temps de s'imposer des principes par une étude raisonnée de l'art, l'éclectisme est un mal; car, dans ce cas, il exclut nécessairement le style, puisque en admettant toutes ses expressions diverses, il ne saurait se soumettre à une seule. Les architectures égyptienne, grecque, byzantine, romaine, gothique, ont du style; mais les expressions du style sont différentes dans chacun de ces arts, parce que chacun d'eux procède de principes différents. Comment donc, si vous n'avez pas un principe arrêté, pourrez-vous mettre du style dans vos œuvres? Il est très-aisé de dire : « Prenez partout, casez dans votre cerveau tout ce qui vous paraît bon, puis.... puis.... composez ! — Mais je n'ai pas de guide; vous ne m'avez pas habitué à me servir de ma raison; toutes les cases de mon cerveau s'ouvrent à la fois et jettent au bout de mon crayon des temples égyptiens et grecs, des monuments voûtés de Rome, des arcs et des plates-bandes, des ogives et des pleins-cintres; vous m'avez dit de prendre partout : bon, quand il s'agit de recueillir; mais quand il faut produire, que faire de tout cela? Où commencer, où finir? Parmi toutes ces choses bonnes, quelles sont les meilleures ou celles qui doivent commander aux autres? » Si nous nous sommes habitués à procéder par le raisonnement, si nous possédons un principe, tout travail de composition est possible, sinon facile, et suit une marche ordonnée, méthodique, dont les résultats, s'ils ne sont pas des chefs-d'œuvre, sont au moins des œuvres bonnes, convenables et pouvant avoir du style. Je ne sais si les poëtes, les musiciens et les peintres ont de ces inspirations soudaines qui leur dictent une ode, une sonate ou un tableau; je suis disposé à ne le pas croire, par cette raison qu'aucun poëte, musicien ou peintre de génie, ne nous a fait part de ces sortes de révélations. Le feu sacré ne s'allume pas tout seul : il faut, pour que sa flamme se développe, amasser bois et braise, disposer convenablement son foyer, souffler et souffler longtemps parfois, pour la voir jeter ses premières lueurs. Alors, il est vrai, si tout a été bien préparé dans l'âtre, ce feu vous réchauffe peu à peu, il brille, il pétille, il vous

brûle, mais, je le répète, il faut prendre quelque peine. Qu'un architecte ait un édifice à construire ; on lui a remis un programme confus (comme tous les programmes écrits), c'est à lui à mettre de l'ordre dans cette première matière. Il faut satisfaire à des besoins et des services divers ; il les étudie séparément, il ne doit pas penser à l'architecture, c'est-à-dire à l'enveloppe de ces divers services ; il se contente de mettre naïvement chaque chose à sa place ; dans chacune des parties de ce programme, il aperçoit un point principal, il le fait ressortir ; son travail compliqué, enchevêtré, se simplifie peu à peu (car les idées simples arrivent les dernières). Bientôt il cherche à souder ces parties étudiées séparément, il simplifie encore ; mais cet ensemble d'études, réunies par de petits moyens, ne le satisfait pas ; il sent que ce corps manque d'unité, les soudures se voient, elles sont gauches. Il cherche encore, met à droite ce qui est à gauche, devant ce qui est derrière, retourne cent fois les dispositions de détail de son plan. Puis (je suppose que c'est un architecte consciencieux, aimant son art et sévère pour lui-même) il se recueille, laisse de côté les feuilles couvertes de tracés ; tout à coup, il croit apercevoir dans son programme une idée principale, dominante (observons que personne ne l'y a mise). La lumière se fait : au lieu de prendre son projet par les détails pour arriver à la combinaison de l'ensemble, il retourne son opération ; il a entrevu l'édifice, comme les services divers doivent se soumettre à une disposition large, commune à tous. Alors ces détails dont l'arrangement mettait son esprit à la torture prennent leur place naturelle. L'idée mère trouvée, les idées secondaires se classent et arrivent au moment nécessaire. L'architecte est maître de son programme, il le tient, il le refait avec ordre, il le complète et le perfectionne. Mais, pendant ce labeur, s'il a pensé à des ordres, aux Grecs ou aux Romains, à Pierre de Montereau ou à Mansard, il est perdu, il va se noyer dans ses souvenirs. Que sera-ce s'il songe, dès le principe, à prendre un morceau au Parthénon, un autre aux Thermes de Caracalla, à la Sainte-Chapelle et aux Invalides ? Non, ces monuments du passé ne l'ont pas préoccupé. Son plan trouvé, l'édifice se dresse dans son esprit ; il voit comme il le bâtit, l'idée dominante du plan se reproduit en élévation. La stabilité, les moyens de construction lui indiquent l'apparence extérieure. Il faut donner une forme, il ne veut pas qu'on l'accuse d'avoir imité l'architecture des Romains, celle de Louis XIV, celle de saint Louis ou de François Ier ; il est fort empêché. Il essaye sur le papier.... « Non, ceci ressemble à tel monument.... Non, voilà un ordre qui rappelle tel portique.... Non, ces fenêtres reproduisent celles de tel palais.... Laissons tout cela ; ma structure, ma bâtisse, mes

moyens de stabilité, les voilà ; indiquons nettement ce qu'ils me commandent. » Alors se forme sous sa main une sorte de carcasse, d'ossature; les services intérieurs se manifestent au dehors, l'idée du plan reparaît franche en élévation, elle indique les parties qu'il faut enrichir, celles qu'il faut sacrifier. Voilà comment l'architecte compose. Ici le rôle de l'artiste commence tout de bon, car ce n'est pas assez que l'architecte soit doué d'un esprit net, que l'expression de sa pensée soit claire, il faut que cette expression se revête de formes attrayantes, il faut attirer les yeux et plaire, si l'on veut être compris. L'artiste qui a bien vu, dont l'imagination passive a recueilli de nombreux exemples choisis et classés avec discernement, a reconnu que, dans tous les arts, l'architecture comprise, il n'existe qu'un nombre restreint de moyens pour rendre les idées ; il a reconnu que les grands effets s'obtiennent par des procédés très-simples appliqués à une pensée dominante ; qu'il est, dans l'architecture, des modes, comme en musique et en poésie; qu'on ne peut impunément s'affranchir des lois imposées par le sentiment humain, lois qui sont pour les yeux ce que la morale est pour l'âme, un régulateur naturel, indépendant des formes différentes des civilisations; que le mérite de l'artiste consiste à observer ces lois sans reproduire des formes déjà employées, et qu'après tout ces lois sont indépendantes de telle ou telle forme. Plus tard, je reviendrai sur cette partie si importante de l'art : les règles imposées par le sentiment de la forme. Aujourd'hui, je me borne à suivre l'architecte dans la première partie de son travail, jusqu'au moment où, pour continuer à mettre du style dans son œuvre, il ne lui suffit plus d'avoir des idées nettes, bien ordonnées, et de savoir les exprimer avec clarté.

Voyons maintenant comment les Grecs, qui sont toujours nos maîtres en toute chose, ont procédé au moment où l'art antique, à son déclin, n'était plus que la pâle copie de lui-même; comment ils furent encore cette fois les initiateurs des arts de l'Occident, et comment ils surent modifier l'art romain, devenu le maître sur la surface de l'Europe et d'une partie de l'Asie.

Les Romains, sous les derniers empereurs qui précédèrent Constantin, avaient déjà un penchant prononcé à placer le centre de l'empire en Orient. En Grèce, sur les rives du Bosphore, en Syrie et jusqu'en Perse, ils avaient construit des villes importantes, élevé des palais et des établissements tels que Rome elle-même n'en posséda jamais. Dans ces contrées, ils s'étaient peu à peu habitués aux splendeurs asiatiques, et, s'ils étaient les maîtres politiques des populations orientales, ils subissaient l'influence de leur goût pour les arts. Définitivement établis à

Byzance, les Romains trouvèrent les éléments d'une renaissance; s'ils ne la désiraient pas, ils n'y étaient pas du moins opposés. Un nouveau culte remplaçait le culte du paganisme, tout concourait donc à faire de cette renaissance une des époques les plus brillantes de l'art. Cependant jusqu'alors le christianisme, tantôt persécuté, tantôt toléré, n'avait pas un art à lui : il vivait sur l'art antique, se servant des monuments qu'on lui laissait et ne se préoccupant guère de leur donner une forme ou des dispositions particulières. Comme lieu de réunion des fidèles, la basilique romaine était et devait être l'édifice le plus favorable aux assemblées chrétiennes; et on pourrait dire, je crois, que les dispositions de la basilique romaine, monument civil, exercèrent une influence sur l'ordre des premières cérémonies ostensibles des chrétiens. Quoi qu'il en soit, car ceci sort de notre sujet, les chrétiens ne se piquèrent pas de posséder un art qui leur fût particulier, et trouvèrent bon de se servir des architectes, sculpteurs et peintres qu'ils avaient sous la main, pour élever et décorer leurs monuments religieux ou civils. La maison d'un Romain adorateur du Christ ne différait pas de celle du Romain adorateur de Jupiter : l'un et l'autre possédaient des esclaves, une épouse légitime qui vivait dans un appartement particulier, avec ses femmes et les enfants; l'un et l'autre passaient la plus grande partie du jour dans les lieux publics, qui étaient les mêmes, sauf l'église pour le chrétien et le temple pour le païen. Pour que le christianisme eût une influence sur les arts, il fallait d'abord qu'il en prît sur les mœurs, sur les habitudes publiques et privées des particuliers : or le christianisme n'avait pas sensiblement changé les mœurs et les habitudes des Latins, tandis que chez les Grecs, au contraire, très-accessibles aux idées philosophiques et religieuses, il avait profondément remué les intelligences, avait été l'occasion d'une foule d'écrits et de discussions qui entraînaient l'opinion à ce point, que les empereurs romains vivant au milieu de ces populations grecques se mêlèrent bientôt de soutenir telle hérésie ou tel dogme attaqué, contrairement aux sages traditions de l'empire. Ce fut alors aussi que la nouvelle religion eut une influence sur les arts. De même qu'on discutait des points de doctrine, on se mit à discuter sur la représentation des personnes divines, des saints; on la combattit ou on l'approuva; approuvant les images, on voulut qu'elles fussent hiératiques; on voulut que l'Église adoptât une forme consacrée. Les empereurs se mêlèrent, eux aussi, de ces discussions d'écoles, de formes, comme ils se mêlaient de discussions théologiques : on était bien loin des Antonins. Dès lors, l'Occident tombait aux mains des barbares, les monuments romains qui couvraient le sol des Gaules, de l'Italie, d'une

partie de l'Espagne, étaient détruits ou ravagés, et, pendant plusieurs siècles, la nuit la plus profonde allait régner sur ces contrées jadis couvertes de villes puissantes et industrieuses.

A Byzance, les empereurs, renonçant désormais à toute influence sur les affaires de l'Occident, vivaient au milieu du luxe, partageant, ainsi que je viens de le dire, les passions mobiles de ces populations grecques au milieu desquelles ils s'étaient établis. L'art cependant se transformait; les Romains avaient importé la voûte avec eux sur les bords du Bosphore, s'ils ne l'y avaient déjà trouvée établie, c'est-à-dire qu'ils avaient seulement importé un système de construction : quant à leur architecture (à laquelle, du reste, on a vu qu'ils attachaient peu d'importance), ils laissèrent les Grecs l'arranger à leur guise. Ceux-ci, toujours subtils, étaient arrivés peu à peu à la modifier. D'abord ils abandonnèrent les *ordres* romains composés de colonnes avec leur entablement complet, et n'employèrent plus la colonne que comme un point d'appui rigide pour porter, non plus des plates-bandes, mais des arcs; bientôt ils n'admirent plus les chapiteaux corinthiens ou composites qui ne présentaient pas une assiette supérieure assez large pour recevoir les sommiers de ces arcs, et qui semblaient grêles et trop refouillés sous des masses de constructions dont on les chargeait; ils évasèrent donc le chapiteau, élargirent son tailloir et ne couvrirent ses faces vues que de fines sculptures peu saillantes qui ne pouvaient en altérer la solidité. Cherchant les effets surprenants, les tours de force en architecture, ils voulurent poser la voûte hémisphérique romaine sur quatre points d'appui au moyen de pendentifs, et tentèrent, comme dans la construction de Sainte-Sophie, de donner à ces coupoles, ainsi suspendues sur quatre piles seulement, des dimensions jusqu'alors inconnues. Justinien, auquel on attribue la construction de cette église colossale, se préoccupait fort des travaux, les visitait chaque jour. Cette coupole, écroulée au moment où elle venait à peine d'être achevée, était définitivement assise sur ses pendentifs, que Justinien s'écriait, dit-on : « Gloire à Dieu, qui m'a jugé digne d'accomplir cet ouvrage! Je t'ai vaincu, ô Salomon! » Il n'importe guère que ces paroles aient été dites par Justinien, mais il importe beaucoup que des historiens contemporains les lui aient prêtées, car cela indique les changements qui s'étaient faits dans l'esprit des maîtres de l'empire. A Rome, aucun des empereurs ne paraît avoir été passer son temps sur les chantiers des ouvriers, et aucun surtout ne fait de la construction d'un édifice l'affaire importante de sa vie. Les Grecs de l'antiquité vantaient fort leurs monuments, ils en étaient très-fiers; mais les Romains ne parlent guère des leurs : ils se contentent de les élever et de s'en

servir. Un sentiment nouveau s'empare donc des esprits en Orient dès le VI[e] siècle ; ce sentiment, étranger au caractère latin, issu de la hâblerie grecque, cette tendance à l'hyperbole en fait de créations d'art eut une influence considérable sur la marche de ces arts, influence qui produisit des résultats imprévus quelques siècles plus tard. Constatons qu'à Byzance l'art romain, renouvelé par l'élément grec, est longtemps prospère, et se divise en rameaux dont je vais chercher à faire connaître les directions diverses et le plus ou moins d'étendue. Tout le monde sait les hérésies nombreuses qui s'élevèrent du sein même de l'Église peu après que le christianisme fut reconnu comme religion de l'empire. Parmi ces hérésiarques, Nestorius, évêque de Constantinople, fut exilé en l'an 431. Obligé de se retirer dans la ville de Panoplis, sur la rive droite du Nil, il fut suivi et entouré de nombreux disciples qui avaient horreur de l'injustice qu'ils supposaient lui avoir été faite en le sacrifiant au crédit de saint Cyrille ; ces hérésiarques furent bientôt accueillis favorablement par les sectateurs de Mahomet, car ces derniers trouvaient, parmi les proscrits, des hommes instruits dans les connaissances de l'antiquité grecque, cultivant les arts, adonnés aux sciences alors connues. Ils les employèrent donc très-probablement pour tous les travaux d'art qu'ils eurent à entreprendre lorsqu'ils s'établirent autour des provinces dépendant de l'empire d'Orient, car alors les mahométans, tous soldats sortis de leurs déserts, ne possédaient pas d'artistes ni d'artisans parmi eux. Aussi, dès le V[e] siècle, une des branches de cet arbre issu des arts grecs et romains fleurit en Asie, en Égypte, en Arabie, au nord de l'Afrique, et devait bientôt s'étendre jusque dans l'Occident méridional. Les empereurs de Byzance n'avaient guère conservé en Italie, après les invasions des barbares, que l'exarchat. A Ravenne, dès le milieu du VI[e] siècle, c'est-à-dire un peu après la construction de Sainte-Sophie, ils avaient élevé l'église de Saint-Vital. C'était à peu près le seul jalon d'architecture byzantine planté sur le sol italien. Pendant le cours du VIII[e] siècle, Léon l'Isaurien, élu empereur d'Orient en 717, ayant embrassé l'hérésie des iconoclastes, donna plusieurs édits pour supprimer les saintes images. Il poussa le fanatisme jusqu'à persécuter tous les gens adonnés aux études des arts, abolit les écoles des lettres sacrées, brûla les bibliothèques. Les peintres, les sculpteurs se réfugièrent sur les côtes d'Italie et se répandirent dans tout le pays. Ce fut parmi ces émigrés que Charlemagne prit les artistes qui devaient l'aider à développer la renaissance qu'il projetait. Les arts byzantins pénétraient par cette voie en Occident, tandis que par les Arabes, qui alors s'étaient peu à peu étendus le long du littoral africain,

ils faisaient invasion aux extrémités de l'Europe occidentale par l'Espagne. Or les Arabes, sectateurs de Mahomet, n'avaient fait que développer les arts transmis par les Nestoriens. L'empire d'Orient menacé, affaibli au VIIIe siècle, répandait ainsi, malgré lui, l'influence de ses arts dans l'Europe latine, tombée dans la plus profonde barbarie. Cependant l'architecture romaine, qui en Italie et dans les Gaules avait laissé de si nombreux débris, réagissait contre cette influence étrangère avec plus ou moins de succès. En Italie, le vieux génie latin n'admettait que difficilement les innovations byzantines. Dans les Gaules même, les traditions romaines conservaient encore assez de puissance pour que l'élément byzantin ne pût que les modifier sans les détruire. Je n'ai pas la prétention de faire ici un cours d'histoire d'architecture, mais de faire saisir d'un coup d'œil la situation des arts en Europe et dans une partie de l'Asie, au moment où les traditions de l'antiquité vont être profondément altérées dans l'esprit et dans la forme. Il me paraît inutile de rechercher ici, en l'absence de monuments existants et de textes sûrs, si les Visigoths et les Lombards ont eu des arts à eux [1]; si ingénieuses que soient les hypothèses à cet égard, ce ne sont toujours que des hypothèses, et je m'abstiendrai d'en présenter aucune; d'ailleurs pourquoi tourner le dos à la lumière? Les arts des Latins de l'antiquité nous sont parfaitement connus; ceux des Grecs byzantins ont laissé des traces visibles sur plusieurs points du continent européen : les produits des mélanges de ces arts sont là devant nos yeux, ils indiquent les éléments qui les composent; pourquoi aller demander à un peuple barbare des influences d'art qui n'ont jamais pu être exercées que par une longue suite de traditions? Un peuple de barbares, si intelligent qu'on le suppose, ne peut avoir des arts que lorsqu'il devient civilisé; il ne devient civilisé que par la longue pratique des arts qu'il a été prendre chez ses voisins, ou qu'il a trouvés sur le sol envahi par lui; en s'instruisant ainsi, il donne un tour nouveau à ce qui lui sert de modèle, mais il n'invente pas : il fait même ce qu'il peut pour se rapprocher le plus possible de ses modèles, et s'il les corrompt ou les copie maladroi-

[1] Voici ce que Grégoire le Grand dit des Lombards : « En quelque lieu que soient les Lombards, nous ne voyons que deuil, nous n'entendons que des gémissements; les cités, les châteaux, les campagnes sont dévastés, la terre est un désert. » M. Léonce Raynaud, dans son *Traité d'Architecture*, semble confondre les Lombards avec la population nommée postérieurement lombarde, et qui n'était que la population latine sur laquelle les Lombards s'étaient rués. Toujours des équivoques. Loin d'ériger des églises, les Lombards ne pensèrent qu'à les détruire. Le peu d'églises qui furent élevées dans la Haute-Italie pendant la domination des Lombards sont l'œuvre de la population latine, qui avait conservé la corporation des *Magistri comacini* au milieu de ces tristes temps d'invasion.

tement, c'est bien malgré lui. Je ne sache pas qu'il existe dans l'Italie septentrionale un seul monument qu'on puisse attribuer aux Lombards; mais, s'il en existait un, j'oserais affirmer ou qu'il ressemble à une construction latine, ou qu'il se rapproche des édifices byzantins; la maladresse seule avec laquelle les types auraient été traduits pourrait y ajouter un élément barbare dans l'antique acception de ce mot, c'est-à-dire étranger. S'il n'existe pas de monuments lombards, il existe des constructions élevées sous les Visigoths, qui ont laissé une trace brillante dans les premiers siècles du moyen âge. Eh bien! ces constructions sont des bâtisses romaines grossièrement faites. Vouloir donner à des barbares quels qu'ils soient une influence expansive, en présence des traditions et des monuments latins qui couvraient encore à cette époque l'Italie et les Gaules, en présence des arts grecs byzantins qui jetaient alors un vif éclat, c'est à peu près soutenir que le mouvement de la renaissance du xve siècle en Italie a été provoqué par les Suisses ou les Westphaliens. Mais je crois inutile d'insister sur cette question mise en avant il y a bien des années déjà, résolue négativement avec preuves matérielles, et renouvelée, je ne sais trop pourquoi, depuis peu. Dans l'histoire politique des peuples on a prétendu quelquefois que les événements les plus importants, ceux qui ont exercé une grande influence sur la destinée de ces peuples, étaient dus à de petites causes; je ne crois guère à cette théorie, mais, dans l'histoire des arts, je n'y crois pas du tout. La marche des arts est lente, conséquente, logique, les grands résultats ne sont que le produit d'efforts considérables, suivis, réguliers, de traditions perpétuées ou reprises, mais dont il est facile de retrouver la trace, pour peu qu'on s'en donne la peine. S'il y a des soubresauts, des revirements brusques en politique, il n'en est jamais ainsi dans les arts, et surtout dans l'art de l'architecture. Il arrive qu'un peuple fait des lois nouvelles, quitte un culte pour en prendre un autre, parce qu'une loi n'est qu'un texte; un culte repose sur des dogmes qu'à un moment donné une civilisation admet, tandis que les arts, et l'architecture en particulier, tiennent essentiellement aux mœurs, à des traditions, à des habitudes matérielles, à des industries et des procédés qu'aucune puissance humaine ne saurait modifier qu'après une longue série d'études et de tâtonnements. L'Europe devient chrétienne et conserve encore longtemps les mœurs et les habitudes antiques, par conséquent l'architecture antique; il faut que le christianisme ait changé les mœurs; il faut plus encore, il faut qu'un torrent de barbares ait inondé, pendant plusieurs siècles, le sol de l'Italie, des Gaules et de l'Espagne; que les traditions romaines soient perdues, pour qu'on puisse

jeter les fondements d'un art nouveau, et encore ces fondements s'appuient-ils sur les débris des arts romains. Il faut surtout que les idées qui dirigent les civilisations prennent un nouveau cours. A Byzance, l'esprit romain dégénéré est absorbé par l'esprit grec, plus actif et surtout plus propre à recevoir le christianisme. En Occident, le christianisme se trouve en présence d'hommes neufs, barbares, et peut les façonner plus aisément et plus vite qu'il n'eût fait de la vieille organisation romaine. Si alors on veut revenir aux lettres et aux arts, c'est à Byzance qu'il faut recourir, ou tout au moins aux influences émanées de l'empire d'Orient. Cet antique esprit grec est donc un des premiers éléments sur lesquels s'appuiera, tout d'abord, le moyen âge. Or, je l'ai dit dans nos premiers *Entretiens*, l'esprit grec diffère essentiellement de l'esprit romain; le Grec raisonne, discute, cherche sans repos, remue les idées et ne s'arrête définitivement à aucune; la perfection de son intelligence lui fait sentir les dangers de ce mouvement incessant des esprits : aussi, dès que le Grec peut s'attacher à une chose matérielle, à une forme, il la déclare immuable. Pendant que les Grecs de Byzance discutent sur ce qui est insaisissable, comme la philosophie, comme les dogmes religieux, ils prétendent donner aux arts plastiques une forme hiératique : étrange contradiction, singulière lutte entre l'instinct et l'esprit de ce peuple. Son instinct le porte à immobiliser le beau matériel, afin de n'en jamais perdre la tradition, et son esprit le pousse à poursuivre toutes les voies dans l'ordre intellectuel. A cheval sur l'Asie et l'Occident, il est doué de facultés doubles ; il conserve précieusement le beau dans l'art, le beau immuable; il le conserve violemment au besoin, et il montre aux temps modernes le champ immense de la science, de la discussion, de l'examen dans l'ordre moral. Il reste antique dans l'emploi des arts, il est moderne par l'esprit. Les Grecs, ainsi que tous les peuples qui ont pris la tête de la civilisation, inclinèrent toujours à se mettre en opposition avec l'influence dominante la plus voisine. Ainsi, dans l'antiquité, les Grecs, placés en flèche devant les nations asiatiques immobiles, présentèrent bientôt l'image du mouvement, mouvement intellectuel, mouvement philosophique, mouvement commercial, mouvement d'art. Quand, au contraire, la puissance politique romaine vint s'établir parmi eux, ils n'avaient plus à craindre l'influence énervante de l'Orient; l'Orient, derrière eux, dans un rayon très-étendu, était soumis à l'empire; mais l'Occident, au contraire, tombait dans le désordre, la barbarie, la nuit la plus obscure; il menaçait le monde civilisé : c'était là qu'était le danger. Aussi les Grecs, d'Occidentaux qu'ils s'étaient faits dans l'antiquité, en face de l'immobilité orientale, se font Orientaux en face de la

barbarie occidentale, comme pour sauvegarder, en les immobilisant à leur tour, les conquêtes de la civilisation, de l'intelligence humaine et des arts. Que ce soit instinct, que ce soit calcul, on n'en doit pas moins proclamer ainsi le peuple grec le grand initiateur de la civilisation européenne, soit dans l'antiquité, soit dans les temps chrétiens. Pendant le règne de la barbarie en Europe, c'est-à-dire du ve au xiie siècle, les Grecs furent donc les conservateurs jaloux, exclusifs, des lettres, des arts, de l'industrie, ne permettant pas, même chez eux, de changer quelque chose à ce dépôt sacré, comme si, pendant cette triste lacune dans l'histoire de l'Europe, ils avaient eu la pensée de le transmettre intact à des temps plus prospères. Ce peuple qui, depuis Auguste jusqu'à Constantin, avait poussé l'art dans les voies du caprice, de la fantaisie, qui semblait avoir oublié en quoi consiste le style, et qui ne s'attachait qu'à l'exécution de plus en plus recherchée, matérielle ; ce peuple, dis-je, du moment qu'il se trouve en face de la barbarie, non-seulement s'arrête dans la voie de décadence, mais, par un effort suprême, et certes bien digne d'admiration, il retourne aux sources pures, il revient aux types, il reconstitue ces types en tenant compte du temps, il les fixe, et se sert des restes de la puissante organisation impériale romaine pour défendre qu'on les modifie chez lui. De même que l'empereur en Orient reste le *Pontifex maximus* du nouveau culte, comme il l'était à Rome du culte antique, de même il devient le chef de la doctrine, le chef de l'art déclaré immuable comme un dogme. C'est dans ce dépôt religieusement conservé que l'Occident vient chercher, pendant plusieurs siècles, les germes de ses arts, de ses sciences, de son industrie, et, quand ces germes se sont développés, l'empire d'Orient, affaibli par son immobilité même, vieilli, débordé, s'abîme à son tour dans le flot barbare ; tant il est vrai qu'en ce monde les peuples comme l'homme ont une tâche à remplir, et que, leur tâche remplie, ils doivent disparaître.

J'ai essayé, en quelques lignes, de faire comprendre le rôle de l'art grec pendant les premiers siècles du moyen âge ; il faut expliquer cette influence, comment elle procède en Occident, comment les arts modernes se développent et dans quel sens. J'ai dit tout à l'heure que les Grecs byzantins étaient revenus sur leurs pas après l'installation de l'empire au milieu d'eux, qu'ils avaient abandonné la voie libre, suivie depuis Périclès, pour se renfermer dans des formes hiératiques en présence de la barbarie occidentale. Aucun peuple n'a mieux senti que le peuple grec ce que c'est que le style dans les arts : c'était chez lui affaire d'instinct ; c'était plus encore affaire de raisonnement. Depuis Périclès et après les guerres du Péloponèse, l'art grec, en conservant son admirable exécu-

tion, inclinait rapidement vers le réalisme. Bientôt absorbés dans la puissance irrésistible de Rome, les Grecs devinrent les amuseurs, les artistes, les apprivoiseurs du colosse romain. Comprenant de suite que s'ils avaient pu vaincre et contenir l'Orient, ils étaient impuissants en face de l'organisation politique des Romains, ils se résignèrent à faire pénétrer chez leurs rudes protecteurs les arts, la philosophie et les belles-lettres; mais, en leur donnant ce qu'ils avaient de plus précieux, ils perdirent chez ces maîtres, passablement indifférents en matière d'art, ce parfum délicat qui ne s'exhale que dans un milieu favorable. On n'apprivoise pas un barbare (et pour le Grec le Romain était barbare) sans le devenir un peu soi-même, et malheur aux artistes qui prennent un maître étranger aux choses d'art. Les Grecs donc, en gens d'esprit, ne s'amusèrent pas à discuter sur des questions de style avec les Romains, car ils sentaient qu'on ne les eût pas compris, et, se soumettant à leurs programmes rigoureux, ils se contentèrent du rôle de décorateurs; leurs efforts ne tendirent plus qu'à satisfaire aux goûts pompeux des maîtres, à les charmer, s'il était possible, par une exécution brillante, sinon choisie. Que faire sous le régime des Romains? Obéir, et tâcher de devenir Romain soi-même. Mais quand le christianisme devint le culte de l'empire établi à Byzance, les Grecs reprirent la tête des arts. Conservant de l'architecture romaine ce qui appartient aux Romains, la structure, ils arrivèrent à modifier sa décoration : comment? C'est ce que nous tenterons de rechercher tout à l'heure. Dans la construction, ils se permettent des hardiesses qui tiennent à leur génie ; mais ces hardiesses sont systématiques, elles sont le résultat du calcul et du raisonnement plutôt que du caprice et de la fantaisie. Une pareille école, dont les principes étaient sévèrement observés, devenait, pour les peuples barbares, la meilleure des écoles, surtout si ces peuples étaient doués d'un génie original et s'ils n'étaient plus sous l'influence de traditions puissantes. Charlemagne entreprit le premier de faire revivre les arts en Occident; mais tout ce qu'il put faire, ce fut de reproduire assez grossièrement quelques monuments dont l'origine était tout orientale. Cependant il fit venir des artistes, des grammairiens, des manuscrits, des étoffes, des meubles de Byzance ou de Lombardie, alors sous l'influence des arts d'Orient; on apprit ainsi, parmi les barbares, à connaître les productions d'une civilisation très-avancée, et cette importation ne cessa que quand l'Occident put développer à son tour un art à lui appartenant. Pour former des écoles d'artistes, Charlemagne ne pouvait s'adresser qu'aux hommes qui, par état, s'adonnaient aux études, aux clercs. Les Francs, possesseurs du sol par droit de conquête,

étaient trop occupés à guerroyer et à se maintenir en possession de leurs domaines pour penser à cultiver les arts. Le peuple des villes ne pouvait songer qu'à vivre et à se défendre, et, quant aux colons et serfs, leur état précaire ne se prêtait guère à l'étude des arts et de l'industrie. Les moines, au contraire, relativement tranquilles, indépendants, formèrent bientôt des écoles d'art desquelles sortirent non-seulement des architectes, mais des sculpteurs, des peintres, des artisans que les abbayes mères envoyaient dans les établissements secondaires. Or, ce grand centre s'était formé sur le sol des Gaules, sur les bords de la Saône, de la Marne, du Rhin, de la Loire, de la Seine. Ce fut, pendant trois siècles, du IXe au XIIe siècle, de ces contrées que se répandirent les premières notions d'art dans l'Europe occidentale, l'Italie comprise [1], n'en déplaise à ceux qui veulent que les arts occidentaux soient sortis d'Italie depuis l'empire romain. Les monuments, les textes sont des preuves irrécusables. L'Italie était alors, comparativement, plongée dans l'anarchie, exposée à toutes les misères, et ne pouvait songer à former des architectes, encore moins des sculpteurs et des peintres. Voulait-on bâtir des couvents en Italie, des églises; on demandait des artistes à l'ordre de Cluny, ou on recueillait quelques émigrés grecs, contraints de fuir leur pays. A la fin du Xe siècle, les Vénitiens bâtissaient l'église de Saint-Marc; ils adoptaient un plan grec, une ornementation exécutée par des Grecs, et se servaient de colonnes et de plaques de marbre qu'ils avaient été piller sur les côtes de Grèce, alors laissées exposées par l'empire d'Orient affaibli aux insultes des pirates de tous les pays. Dans le nord de l'Italie, on élevait encore des monuments pendant les Xe et XIe siècles; mais on ne trouve dans les restes de ces édifices que la marque d'une grande indécision, de pâles souvenirs de l'architecture romaine antique auxquels viennent se mêler des emprunts faits aux artistes orientaux. Quant à la partie méridionale de la Péninsule, à peine sait-on ce qui s'y passait pendant ces temps de malheur pour elle. Les Maures établis en Sicile ravageaient les côtes; Rome, depuis longtemps ruinée, ne vivait qu'au milieu de ses vastes débris; si elle bâtissait encore, c'était en accumulant les fragments qu'elle avait sous la main : ce n'était pas là un art. D'ailleurs ce pays ruiné, dévasté sans cesse, pendant plusieurs siècles, sans commerce, sans industrie, en butte à tous les pouvoirs, séparé de l'empire d'Orient et ne pouvant vivre par lui-même, présentait le plus triste tableau. Dès le Xe siècle, au contraire,

[1] Voyez le *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, articles ARCHITECTURE et ARCHITECTURE MONASTIQUE.

il s'était établi, entre l'empire d'Orient et la Gaule méridionale et centrale, un commerce étendu ; des comptoirs vénitiens, qui alors étaient les courtiers de l'Europe, existaient à Limoges, correspondaient avec l'Orient par les ports de la Méditerranée, et avec le Nord par les côtes de l'Ouest. Alors, pendant le xᵉ et le xiᵉ siècle, les rapports avec Constantinople étaient incessants, et les arts d'Occident profitaient de la fréquence de ces rapports.

Voyons cependant au milieu de quelles populations et dans quelles circonstances les arts d'Orient venaient ainsi exercer une influence. Quand les Goths, les Francs, les Bourguignons envahirent successivement le sol des Gaules, des bouches du Rhin aux bords de la Méditerranée et à l'Armorique, ils trouvèrent partout l'art romain pratiqué par les populations indigènes. Après avoir dévasté les villes, les édifices, il fallut songer à se loger et bientôt à se défendre ; les nouveaux conquérants ne firent autre chose que de réparer tant bien que mal ce qu'ils avaient saccagé, ou d'imiter les constructions restées debout. Sur le territoire occidental, la structure romaine ne fut donc jamais abandonnée. Ce n'étaient pas les conquérants qui bâtissaient : il fallait bien qu'ils recourussent aux ouvriers du pays, et ceux-ci ne possédaient que les traditions romaines. Mais quand, après l'anarchie qui suivit l'invasion, il s'établit une sorte de gouvernement, le goût du luxe s'empara bientôt des nouveaux possesseurs du sol ; il fallut décorer ces bâtisses grossières, derniers vestiges de l'architecture romaine ; on eut donc recours aux artistes orientaux, et plus encore aux objets transportables, meubles, étoffes, ustensiles, bijoux, que l'on fit venir d'Orient. En conservant donc le mode romain occidental, les sculpteurs, les peintres, depuis Charlemagne, revêtirent les édifices de cette ornementation empruntée aux objets venus d'Orient. Tel galon de soie servit de modèle pour sculpter une frise ; tel coffret, tel dyptique fournit les types des bas-reliefs décorant les tympans et les chapiteaux. Ainsi, l'architecture romaine revêtait, sur quelques points, une nouvelle enveloppe, tandis que sur d'autres elle cherchait à conserver les anciens débris occidentaux épars sur le sol. L'influence byzantine fut très-inégale dans les Gaules pendant le ixᵉ et le xᵉ siècle. A Périgueux, par exemple, à la fin du xᵉ siècle, on bâtissait une église byzantine par son plan et sa forme, romaine dans ses détails décoratifs ; quelques années plus tard, sur la Loire, sur les bords de la Seine et de l'Oise, on élevait des monuments presque entièrement romains quant au plan et à la structure, tandis que leur ornementation était évidemment inspirée de l'Orient. L'époque pendant laquelle se fait le mélange des traditions romaines

avec les importations orientales, à doses différentes, est ce qu'on est convenu d'appeler en France l'*époque romane*. Or il n'y a pas plus d'unité dans le style roman des Alpes à l'Océan et de la Manche à la Méditerranée qu'il n'en existait entre les diverses provinces couvrant ce vaste territoire ; et quand il s'agit du style roman, il est bon de désigner si c'est le roman de l'Ouest, si c'est celui du Rhône, de la Saône ou de la Marne, si c'est le roman normand, celui de l'Ile-de-France ou le roman du Poitou dont on veut parler. Cependant ces styles divers ont un air de famille qui tient essentiellement au génie de l'Occident continental. Ailleurs [1], j'ai cru devoir nettement aborder cette question. J'ai dit, croyant que cela ne pouvait être contesté par personne, qu'il y a une architecture française du moyen âge. Il est clair qu'en disant architecture française du moyen âge, j'entendais architecture occidentale ou architecture des Gaules, puisque, pendant une grande partie du moyen âge, il n'y a pas à proprement parler une France. Ne supposant pas que cette opinion fût discutée, je n'avais pas pris mes précautions ; j'entendais les étrangers instruits, qui certes ne sont disposés ni les uns ni les autres à nous abandonner ce qui ne nous appartiendrait pas, reconnaître et étudier une architecture française du moyen âge ; il ne m'était pas venu à l'esprit de mettre l'existence de cette architecture en doute. Je vois bien qu'aujourd'hui il faut reprendre cette question ; s'il s'agissait seulement de notre amour-propre national, l'art n'ayant pas de patrie, je n'insisterais pas ; mais c'est qu'il y a là tout autre chose, à mon sens, qu'un sentiment de puérile vanité : il y a une question de vie ou de mort, de décadence ou de progrès pour l'art occidental. Il ne s'agit pas de faire du *chauvinisme* en fait d'art, ou de mettre en batterie une *machine de guerre* destinée à battre en brèche les doctrines prétendues classiques adoptées par l'École des beaux-arts ; il s'agit de réhabiliter un art méconnu, sorti de notre génie occidental, façonné pour nous et par nous à la suite de longs efforts et de luttes qui, bien que pacifiques, sont assez glorieuses pour exciter notre admiration et notre sympathie. J'ai essayé, dans ces *Entretiens*, de faire ressortir les rapports qui ont existé de tout temps entre le génie des peuples que nous connaissons et leurs arts ; or j'entends par peuples ici (car il faut toujours éviter les équivoques), non point des populations bornées par une délimitation politique, ou encore ces agglomérations d'hommes qui n'ont entre eux ni rapports de race, ni communauté d'idées, mais bien ces associations soumises à une pensée dominante, mues par un même tempérament, dirai-je, parce

[1] Voyez le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*.

qu'il y a, entre les membres de l'association, affinité de races, rapports de caractères. Les civilisations antiques et modernes s'établissent de deux manières très-différentes; et comme il faut toujours en venir à donner un nom aux choses dans l'ordre intellectuel comme dans l'ordre physique, je dirai qu'il y a la civilisation *sympathique* et la civilisation *politique.* J'appelle civilisation sympathique celle qui se développe au milieu d'une agglomération d'hommes de même race ou de races ayant entre elles certaines affinités. Ces civilisations-là, seules, possèdent des arts qui leur sont propres ; les Grecs nous fournissent le plus remarquable exemple de cette forme de civilisation. J'entends par civilisation politique celle qui s'obtient par l'influence prépondérante, soit par les armes, soit par l'adresse, soit par le commerce, d'un peuple (d'une poignée d'hommes quelquefois), sur de vastes territoires occupés par des races qui n'ont avec ces dominateurs, ni même entre elles, aucun rapport. Telle est la civilisation romaine antique. Les Romains forment un corps politique et administratif plutôt qu'une nation; on ne devrait pas dire *le peuple romain;* il n'y a pas de peuple romain (je ne ferai pas l'honneur de donner ce nom, sous l'empire du moins, à la plèbe qui remplissait les rues de Rome) ; il n'y a qu'une organisation romaine, un gouvernement romain. Aussi n'y a-t-il pas, à proprement parler, d'art à Rome : il n'y a qu'une organisation d'arts appartenant à des *peuples* étrangers, organisation très-parfaite, j'en conviens, mais qui n'est pas et ne peut être l'expression du génie d'un peuple, et qui présente à chaque pas, ainsi que nous l'avons vu et le verrons, les contradictions les plus étranges. Il serait inutile, je crois, de pousser plus loin cet examen de la nature des civilisations et de leur influence sur l'art; mais, en regardant autour de nous en Europe, nous pouvons encore aujourd'hui, et plus que jamais, en constater l'importance. A travers les siècles, les invasions et les catastrophes politiques, nous voyons ces questions de races et de nationalités renaître aussi brûlantes, aussi vives que jamais; et nous qui, en Europe, formons la nation résumant le mieux l'idée d'une civilisation produite par l'unité des sentiments, par l'affinité de races fondues en une seule pensée, nous n'aurions pas un art à nous? ce travail d'unité ne se serait pas produit à l'extérieur par un signe visible?

Les Romains, qui avaient mis six cents ans à subjuguer les populations italiotes, deviennent les maîtres des Gaules en moins d'un demi-siècle. Ce fait nous prouve que, malgré des dissemblances parfaitement constatées par César, il existait déjà depuis longtemps, entre les peuples gaulois, une certaine homogénéité. Jusqu'à la fin de l'empire, la domination romaine, dans les Gaules, n'est pas contestée, et certes le gouvernement

romain ne tendait qu'à mettre de l'unité entre les provinces du territoire occidental. Des barbares, divers par leur langage et leurs mœurs, se précipitent sur les Gaules par plusieurs issues; ils s'y établissent, s'y disputent le sol, s'y battent, et, pendant plusieurs siècles, ne font autre chose que de tenter de rompre l'unité qui pouvait exister entre les populations. Le système féodal, qui s'établit sous les successeurs de Charlemagne d'une manière à peu près régulière, semble fait pour diviser à jamais non-seulement les provinces, mais les domaines, et cependant, dès le XI[e] siècle, nous apercevons un travail lent, mais persistant, des populations vers l'unité nationale. Ce travail ne s'arrête pas un seul jour. Les peuples occidentaux formant ce que les Romains appelaient les Gaules ont donc un génie particulier, comme les Grecs ont eu le leur. Pourquoi donc, puisque seuls en Occident ils sont doués de ce génie vivace, génie qui indique une même origine, auraient-ils été les seuls à ne pas posséder un art qui leur fût propre? Comment expliquerait-on cette contradiction, si l'on tentait de l'expliquer? Mais on n'explique pas, on juge, et ceux qui les premiers reconnaissent ce qu'il y a de constant dans le travail des populations gauloises vers l'unité nationale, par une singulière inconséquence, nient que ces populations aient possédé un art propre. Ils font les plus grands efforts pour que la pensée de l'existence d'un art français ne pénètre pas dans la foule, pour la présenter comme le rêve ingénieux de quelques esprits systématiques. C'est l'insistance à repousser cette idée qui doit nous mettre à même de connaître les causes principales d'une opposition si étrange. C'est cette insistance qui doit nous faire voir l'importance qu'il y a pour nous à dépouiller la vérité de tous les voiles qui la peuvent encore masquer; c'est la persistance à ne pas vouloir admettre une idée qui prouve habituellement que l'idée est féconde. Mais les causes! les causes de cette opposition, où sont-elles? Elles sont, parmi les personnes qui ne sont pas artistes, dans l'horreur que la foule a conservée pour les institutions du moyen âge en France, comme si les arts étaient la conséquence de ces institutions et n'étaient pas au contraire une des plus vives expressions des races indigènes cherchant à réagir contre un régime odieux; chez les artistes, dans un enseignement faux, irrationnel, incomplet, dans le dégoût pour les études qui, sortant de la routine, s'appuient sur la recherche incessante du vrai, sur la connaissance de notre génie et de nos instincts, sur le jugement plutôt que sur des formules; elles sont, car il faut bien le dire, dans la nonchalance des esprits, habitués à ne plus recourir à leur faculté de raisonner, à croire que l'inspiration n'est que la fantaisie, tandis qu'au contraire

l'inspiration n'est que le fruit d'un profond calcul, d'un labeur lent et réfléchi.

Que les institutions du moyen âge aient laissé dans le pays un triste souvenir, je ne le conteste pas, et elles étaient faites pour cela ; mais ces artistes qui se sont élevés chez nous, au sein même du moyen âge, ont été les premiers apôtres de l'affranchissement des classes opprimées ; les premiers ils se sont élevés par le travail, par la science ; les premiers ils ont fait surgir l'activité moderne de la décadence antique et de la barbarie des premiers siècles chrétiens. Leurs œuvres sont comme une visible protestation contre l'ignorance où on les maintenait. Il ne faut pas confondre le cri de l'opprimé avec le cri de l'oppresseur, sous le prétexte que dans la mêlée on ne peut les distinguer l'un de l'autre.

Sur ce coin de l'Europe occidentale qu'on appelle la France, je trouve donc, et là seulement, pendant le moyen âge, les éléments constitutifs d'un art, parce que ces éléments sont dans les esprits. Partout ailleurs en Europe, je vois des villes, des associations de marchands, des constitutions politiques plus ou moins complètes, des individualités brillantes ; je ne vois pas des pays qui tendent à se former en corps de nation, mûs par un même sentiment vers l'unité intellectuelle, par une même foi en l'avenir. Aussi est-ce en France particulièrement que l'idée chrétienne appliquée aux arts se développe avec le moins d'hésitation.

Mais qu'est-ce que l'idée chrétienne appliquée aux arts ?

Le christianisme, avec un nouveau culte, un dogme nouveau, jetait, il faut bien le reconnaître, au milieu du vieux monde latin, les germes du progrès incessant, de la lutte contre la matière, de l'affranchissement moral et matériel, de la solidarité, de l'égalité, de la révolte contre la force brutale. Le rôle que les Grecs de l'antiquité avaient joué devant l'immobilité asiatique, ce rôle qui avait été interrompu par la puissance politique des Romains, les chrétiens occidentaux devaient le reprendre, et, comme chez les hommes les mêmes causes amènent des résultats analogues, les arts de l'Occident allaient, tout en partant de principes opposés à ceux de l'antiquité grecque, procéder comme eux, posséder un style propre appuyé sur la raison et l'examen, jeter un vif éclat, ne pas s'arrêter un instant, devenir initiateurs et périr promptement par l'abus même de l'application de ces principes. Mais, comme l'art grec aussi, cet art occidental du moyen âge, malgré son peu de durée, devenait une source inaltérable d'enseignements pour qui voudrait y puiser dans les siècles modernes. Nous sommes des Latins ! A force de l'avoir dit, on a fini par le croire. Parce que notre langue est dérivée du latin, parce que nos lois sont en partie copiées sur celles des Romains, et parce que depuis trois

cents ans nous imitons très-mal des monuments romains, nous croyons être des Latins. Examinons. Les Romains n'étaient pas et ne se piquaient pas d'être artistes; ils ne pratiquaient pas les arts; tous leurs artistes étaient Grecs, ainsi que je l'ai fait assez ressortir, je crois; le Romain ne faisait que construire, peu lui importait la forme dont il revêtait ses constructions. Du moment que le Romain reconnaît une structure bonne, il ne cesse de la reproduire, jusqu'aux derniers temps du Bas-Empire. Le Romain ne discute pas les questions de principe en fait d'art; il n'est jamais enthousiaste : c'est un peuple de politiques, de légistes et d'administrateurs; il n'est ni commerçant, ni industriel, ni savant, ni philosophe; ceux parmi les Romains qui s'occupent de philosophie et de sciences vont tous puiser à la source grecque; le Romain est peu soucieux d'éclairer le genre humain, de lui communiquer des idées et des principes; il se contente de le gouverner, et le prend tel qu'il est; il le police, mais ne le civilise pas. Qu'avons-nous fait en Occident depuis que nous sommes sortis de la barbarie jusqu'au XVIIe siècle? Juste le contraire : nous avons été de mauvais politiques, de tristes légistes, de pauvres administrateurs; non-seulement nous n'avons pas gouverné les autres, mais c'est à peine si nous avons su nous gouverner nous-mêmes. En revanche, dès le XIIe siècle, nous voyons les écoles s'ouvrir à Paris, et l'Europe y affluer; nous étudions les philosophes grecs. C'est à Paris, au XIIIe siècle, que commence le mouvement encyclopédique, mouvement qui s'est perpétué jusqu'à notre temps; c'est à Paris que les études tentent de percer les ténèbres des premiers temps du moyen âge. Nous discutons à propos de tout et sur tout; nous raisonnons, nous analysons, nous écrivons, nous fouillons sans repos. Nous avons un art issu des traditions romaines et des influences byzantines, l'art roman cultivé dans les cloîtres; en quelques années, nous le laissons de côté, nous en prenons un nouveau, pratiqué exclusivement par les laïques, enfant de la géométrie et de l'observation de lois nouvelles, celles de l'équilibre des forces; cet art ne s'arrête pas : il dépasse bientôt le but. Les classes inférieures se coalisent, obtiennent des priviléges par la force ou l'adresse; nous devenons commerçants, cultivateurs, industrieux. Nous couvrons une partie de l'Europe de nos produits, de nos écrits; comme les Romains, nous avons, il est vrai, l'esprit de conquête, mais nous n'avons jamais eu celui de les garder, parce que pour vivre, il nous faut notre milieu, notre pays, nos habitudes, nos sympathies. Pour des Anglais, par exemple, l'Angleterre est partout où se trouvent des Anglais, et c'est ce qui fait leur force; mais pour nous la France n'est qu'en France. Les Romains ne faisaient pas la guerre pour autre chose que pour

assurer ou étendre leur puissance matérielle, coloniser les pays barbares et.... s'enrichir. Ils prenaient aux peuples conquis, non-seulement leur argent ou leurs produits, des esclaves, mais les usages qu'ils croyaient bons; ils leur donnaient en échange une protection quelquefois illusoire, des formes de gouvernement et d'administration, des colons, des préfets, des routes, des ponts, des canaux, des édifices. Nous, au contraire, nous n'avons pris aux peuples chez qui nous avons passé ni leurs usages, ni leurs idées, mais nous leur avons souvent laissé les nôtres. En vérité, si nous sommes des Latins, par quel côté leur ressemblons-nous?

A dater du XIe siècle, l'Europe occidentale réunit les ouvrages de l'antiquité, elle se les approprie, elle en fait la base de toute étude, ce qui ne l'empêche pas de produire un art neuf qui lui appartient et qui est fort éloigné des principes de l'art latin. On a longtemps prétendu que les croisades avaient exercé sur les arts de l'Occident une influence considérable. Les faits sont en contradiction évidente avec cette opinion. La première croisade a lieu en 1096, la seconde en 1147; et c'est précisément pendant le XIIe siècle que les arts de l'architecture et de la sculpture se transforment, non pour se rapprocher des arts de l'Orient, mais pour s'en éloigner. Ces questions, traitées généralement par des personnes étrangères à la pratique des arts, sont examinées d'une manière superficielle : on intervertit les dates, on ne voit des monuments que leur apparence, on bâtit des systèmes; l'erreur se répète et finit par passer à l'état de vérité incontestée. Il devient alors difficile de ramener l'opinion par l'examen des faits. C'est cependant ce que nous allons tenter de faire. Dans cette étude, nous devons voir autre chose qu'une question archéologique, et je n'essaye pas de masquer mon but au lecteur : je crois qu'il importe aux arts modernes de leur faire connaître leur origine et, par suite, leur véritable voie. Je crois que c'est là le seul moyen de les faire tendre à un développement fécond, libre, exempt d'entraves : sachons ce que nous sommes pour savoir ce que nous devons et pouvons faire. C'est une maxime qui devrait être gravée dans l'esprit de tous les artistes.

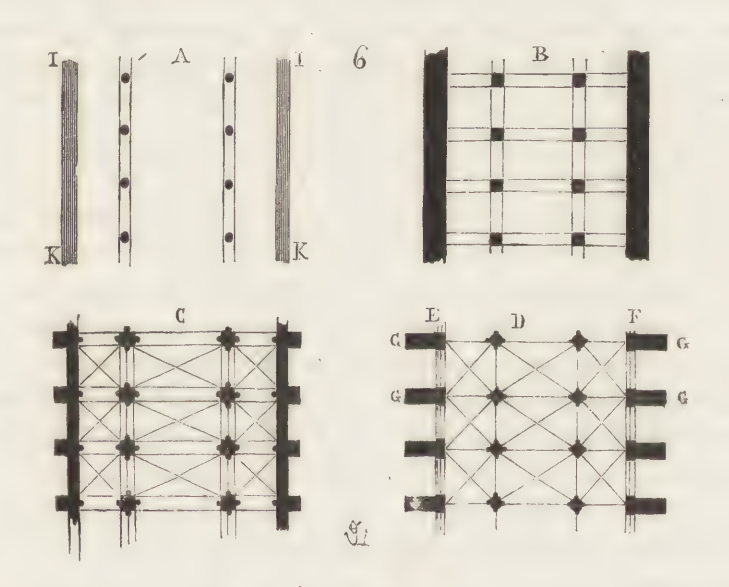
Sitôt que l'art occidental se dégage de la barbarie, il manifeste des tendances opposées aux principes fondamentaux de l'art romain. Ce mouvement commence là où les arts furent pratiqués après la renaissance tentée par Charlemagne : il commence dans les cloîtres, et surtout au moment de la splendeur des clunisiens, au XIe siècle. A cette époque, ces moines occidentaux cherchent non-seulement des combinaisons nouvelles de plans, mais un système de construction établi sur des lois que ne connaissaient pas ou n'admettaient pas les Romains. Quant à la

statuaire et à la décoration peinte ou sculptée, on reconnaît parfaitement qu'ils vont les chercher dans les œuvres byzantines. Comme disposition de plans et comme construction, les architectes occidentaux, à partir du xe siècle, veulent concilier deux principes opposés et entrent ainsi tout d'abord en lutte avec les lois posées par les Romains. Le plan romain indique parfaitement si l'édifice est voûté ou s'il est couvert par une charpente. Si l'édifice est voûté, comme la plus grande partie des thermes de Caracalla, par exemple, le plan est concret : ce sont des masses qui s'enchevêtrent de façon à offrir des résistances aux poussées dans tous les sens, c'est un système de construction cellulaire. S'il n'est pas voûté, il se rapproche du plan grec et ne se compose que de murs longitudinaux et de points d'appui chargés verticalement, grêles par conséquent. Le plan grec est facile à tracer, n'exige que peu de matériaux en œuvre, il est simple et économique; le plan romain, au contraire, demande des combinaisons savantes, compliquées, il impose des dépenses considérables à cause des masses prodigieuses de matériaux qu'il met en œuvre; il ne peut être exécuté (en se conformant au mode de construire des Romains) que rapidement, avec le concours d'un nombre très-considérable de charrois, de bras, et de matières premières amenées simultanément à pied d'œuvre. Les moines ou seigneurs des xe et xie siècles ne possédaient pas ces moyens puissants dont les Romains disposaient sur toute la surface de l'empire; ils renoncèrent donc aux plans romains et n'adoptèrent que l'ordonnance simple des plans des basiliques ou bâtiments non voûtés, comme ceux des Grecs. Cependant ils reconnurent bientôt, surtout dans les climats humides et changeants, l'utilité des voûtes. Les charpentes brûlaient ou se détérioraient rapidement : les architectes n'eurent bientôt d'autre souci que de les remplacer par des voûtes; mais ils ne voulaient pas abandonner pour cela l'ordonnance simple des plans, soit pour les églises, soit pour les bâtiments civils. Voilà donc deux principes contraires mis tout d'abord en présence; les efforts que l'art dit *roman* fit pour les concilier furent longs; je n'en retracerai pas ici l'histoire, faite dans un autre ouvrage [1]. Il suffira d'en indiquer les traits principaux. D'abord, plus forte épaisseur donnée aux murs longitudinaux pour résister aux poussées, moyen bientôt reconnu comme insuffisant dans les grandes constructions, et dispendieux. Puis après, répartition des poussées sur certains points au moyen des voûtes d'arête, et renforcement de ces

[1] Voyez le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, du xe au xvie siècles, aux articles ARCHITECTURE et CONSTRUCTION.

points par des piles. Afin de ne pas embarrasser les intérieurs, renvoi de toutes les poussées obliques sur des piles élevées librement à l'extérieur : ce qui équivalait à faire un édifice et à le soutenir au moyen de points d'appui indépendants pour ainsi dire de cet édifice même, comme le pourraient être des étais. Stabilité donnée à ces points d'appui indépendants des édifices plutôt par des charges puissantes que par une assiette occupant une large surface. Ces tentatives successives amènent des résultats fort éloignés du point de départ, mais qui ne se rapprochent ni des principes simples de l'art grec, ni de ceux de l'art romain, latin ou byzantin.

Un tracé expliquera les transformations que subit le plan de la basilique antique couverte par une charpente pour arriver à la basilique du XIIIe siècle couverte par des voûtes (fig. 6). A est le plan d'une salle ou

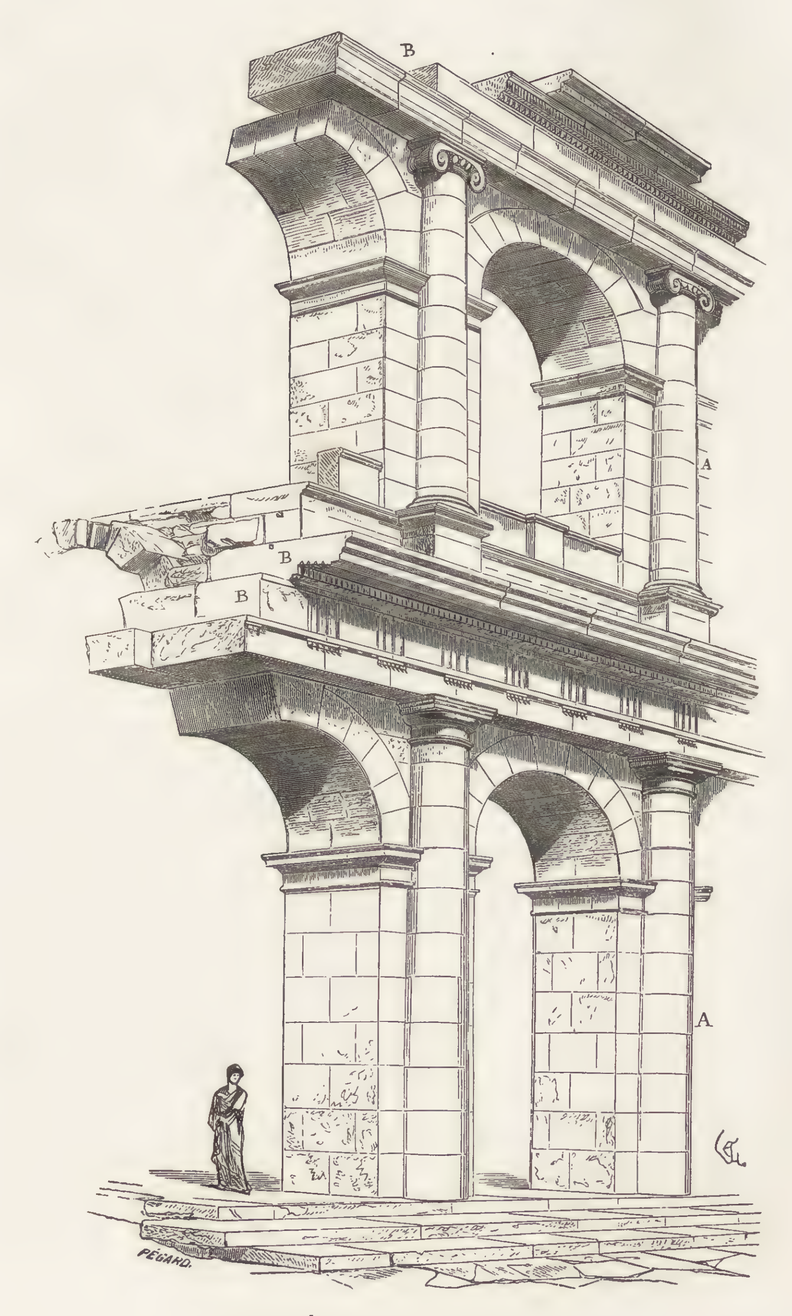


basilique romaine, à trois nefs, couverte par des charpentes. Les architectes romans veulent remplacer les charpentes par des voûtes : ils donnent, B, plus d'épaisseur aux piles et aux murs. Ces précautions sont insuffisantes : les murs s'écartent, l'édifice s'écroule. On établit alors, C, au lieu de berceaux continus sur les nefs, des voûtes d'arête, et au droit des poussées on projette extérieurement des contre-forts. Alors on s'aperçoit bientôt que les murs entre ces contre-forts sont inutiles, et on arrive au plan D. L'édifice n'occupe réellement que l'espace compris entre EF. A l'extérieur, on élève donc les contre-forts G, sur lesquels viennent aboutir toutes les pressions obliques. Les murs longitudinaux

IK du plan A se trouvent ainsi coupés par tronçons et retournés d'équerre; même surface occupée en plan par les pleins, mais résistance puissante latérale permettant la construction des voûtes. Cela paraît bien simple; c'était cependant toute une révolution dans l'art de bâtir. C'était une rupture complète avec les méthodes antiques. Il ne fallut pas moins de trois siècles pour que ce nouveau principe, dont les conséquences peuvent s'étendre à l'infini, fût définitivement adopté. Pendant que le système de la construction se modifiait ainsi [1], la forme de l'art subissait des révolutions apparentes aux yeux les moins clairvoyants.

Les ordres d'architecture inventés par les Grecs étaient la structure même, c'est-à-dire que, dans leurs ordres, il n'y avait qu'un mode de structure; donc la structure des édifices grecs et leur apparence étaient essentiellement unies. On n'aurait pu dépouiller un monument grec de l'ordre qui en faisait la principale décoration, sans détruire le monument lui-même. Que l'on jette les yeux sur les monuments grecs qui sont restés debout, et l'on reconnaîtra facilement que les ordres dorique ou ionique dont les architectes se sont servis constituent ces monuments. Les ordres grecs ne sont que la structure à laquelle on a donné la meilleure forme apparente en raison de sa fonction. Les Romains n'ont vu dans les ordres qu'ils ont pris aux Grecs qu'une décoration pouvant être enlevée, supprimée, déplacée ou remplacée par autre chose, sans que la structure de l'édifice auquel cette décoration s'applique en soit altérée (il est clair que je n'entends pas parler ici des temples romains élevés conformément aux données grecques). Je crois avoir suffisamment fait ressortir ce côté de l'architecture romaine. Cependant les Romains, dirigés par un esprit positif et pratique, reconnurent souvent que cette façon d'appliquer des ordres grecs devant leurs constructions fort dissemblables du mode de bâtir des Grecs choquait la raison. Aussi, dans un grand nombre d'édifices, comme les théâtres, les amphithéâtres, les palais, ils *engagèrent* les ordres dans la bâtisse même, c'est-à-dire qu'ils se servirent des colonnes comme de contre-forts pour donner plus d'assiette aux parties portant charge en même temps qu'ils obtenaient ainsi une décoration extérieure ou intérieure. Il ne faut pas croire cependant que les Romains aient trouvé les premiers cette application des ordres; les Grecs connaissaient les ordres engagés; ils en avaient

[1] Je ne crois pas nécessaire de m'étendre longuement ici sur les transformations que subit l'art de la construction en Occident du IXe au XIIIe siècles, ayant expliqué l'histoire de ces transformations dans le *Dictionnaire de l'Architecture française*, à l'article CONSTRUCTION.



DU THÉATRE DE MARCELLUS
(ROME)

fait un emploi fréquent, et l'un des exemples les plus remarquables de cet emploi est le temple ou la basilique d'Agrigente, dite des Géants. Mais je ne pense pas que jamais les Grecs aient eu l'idée de superposer des ordres engagés comme les Romains l'ont fait à l'extérieur du théâtre de Marcellus, au Colisée et dans un grand nombre d'autres édifices. Les Grecs, en engageant les ordres dans la construction, partaient d'un principe fort opposé à celui qui dirigea les Romains en pareille occurrence. Les Romains pensaient à élever des contre-forts présentant une décoration à laquelle on était habitué. Ils élevaient un étage, deux étages, trois étages : c'étaient un, deux et trois ordres qu'ils plaçaient l'un sur l'autre (fig. 7), comme des renforts superposés. Ils raisonnaient si peu, lorsqu'il était question de mettre les formes en harmonie avec l'objet, qu'ils plaçaient sur chacun de ces ordres leur entablement complet, comme si chacun d'eux eût dû terminer l'édifice. Si, dans ce cas, les colonnes engagées A pouvaient tenir lieu de contre-forts et présenter une décoration utilisée, il faut bien reconnaître que les entablements B saillants, posés d'une colonne à l'autre, étaient plus nuisibles que nécessaires à la solidité de l'édifice, et que leur poids en bascule ne pouvait qu'entraîner les constructions. Il y avait là un manque de tact, par conséquent un manque de goût. C'était mal raisonner ou ne point raisonner du tout [1]. Peu importe, objectera-t-on, si cette décoration satisfait les yeux, car c'est le véritable et le seul but de l'art. Cependant il faut admettre qu'en architecture il existe des règles imposées par les lois naturelles de la statique, et que, sans être architecte, on reconnaît l'importance de ces règles. Personne n'admettra, par exemple, qu'une colonne, un point d'appui vertical puisse être plus grêle à sa base qu'à son sommet. L'œil admet ces lois d'instinct, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir le raisonnement. Le raisonnement ne fait que confirmer, qu'étendre et expliquer ce sentiment naturel chez l'homme, comme les lois écrites chez tous les peuples ne font que définir le sentiment instinctif du bien et du mal, du juste et de l'injuste.

Les Grecs, lorsqu'ils engagèrent les ordres dans la construction, partaient d'un principe vrai. Pour eux, l'ordre étant et ne pouvant être

[1] Les Romains n'ont pas toujours ainsi faussé les principes vrais de l'architecture. Autour des Arènes de Nîmes, par exemple, les deux ordres superposés qui servent de contre-forts entre les arcades des deux étages de cet édifice, à l'extérieur, sont traités comme de véritables contre-forts, l'ordre inférieur est composé de piles saillantes, l'ordre supérieur de colonnes engagées; les corniches se profilent sur chaque pilastre ou colonne, et ne forment pas, comme au théâtre de Marcellus ou au Colisée de Rome, ces ceintures saillantes, en bascule, si lourdement et inutilement posées autour du monument.

que la structure, le moyen, s'ils voulaient, dans certains cas, établir une clôture pleine entre les colonnes, ainsi que les Égyptiens et les Assyriens l'avaient pratiqué avant eux, ce mur, cette clôture n'avait d'autre importance que celle d'une épaisse cloison. Élever, comme dans la grande basilique des Géants d'Agrigente, des colonnes comme des points d'appui résistants, des piles, des contre-forts, portant l'entablement avec la couverture, et fermer tout ou partie des entre-colonnements (fig. 8) par une construction plus légère, une simple clôture, en un mot, c'était fort sagement raisonner ; mais prendre, comme le firent plus tard les Romains, les vides pour les pleins, les cloisons pour la partie solide et les contre-forts pour une simple décoration, c'était raisonner en barbare, n'en déplaise aux Romains et à ceux qui les imitent sans examen sérieux. En si beau chemin de déraisonner, les Romains allèrent même plus loin : ils bandèrent des archivoltes sous les entablements saillants des ordres engagés (voy. fig. 7). Je l'ai dit déjà : pour un Grec cela devait être le comble de l'aberration, ou plutôt la marque d'une complète inintelligence des formes de l'architecture grecque.

A la fin de l'empire, dans les grands édifices bâtis par les Romains sur le littoral oriental de l'Adriatique et en Asie, les architectes cependant commencèrent à poser l'arc directement sur les colonnes privées de leur entablement (fig. 9). Mais c'était là une innovation dont on peut faire honneur aux Grecs. Les artistes grecs, toutes les fois qu'ils le purent, sans mépriser les moyens employés par les Romains occidentaux, les soumirent à leur raisonnement toujours juste. Mais il est temps d'éclaircir une question très-importante dans l'histoire de l'art de l'architecture. Nous reconnaissons qu'il existe un art byzantin ; nous prétendons que cet art est une des expressions nouvelles de l'esprit actif des Grecs ; j'ai même avancé plus haut que l'art byzantin était une renaissance. Où donc les Grecs avaient-ils été chercher les éléments de cette renaissance ? Comment l'art grec du temps de Périclès avait-il pu se transformer? Sous l'empire, les Grecs, sur le territoire de la Grèce comme en Italie, se voient contraints d'adopter le goût pompeux des Romains; comment se fait-il que, lors de l'établissement de l'empire d'Orient, les Grecs se trouvent en mesure d'appliquer des formes nouvelles à la structure romaine sans transition apparente? Poser cette question et la résoudre, c'est trouver la clef des arts du moyen âge en Orient comme en Occident. Essayons donc de soulever le voile. Que, dès la plus haute antiquité, les Grecs aient pris les éléments de leurs arts en Asie, en Égypte, il y a lieu de le croire; mais, pendant le temps de leur splendeur, c'est-à-dire depuis la destruction d'Athènes par les Perses jusqu'à la fin



DE LA BASILIQUE DES GÉANTS
(AGRIGENTE)

de la guerre du Péloponèse, ils se gardèrent de rien prendre aux Asiatiques, contre lesquels ils étaient incessamment en guerre. Pendant cette



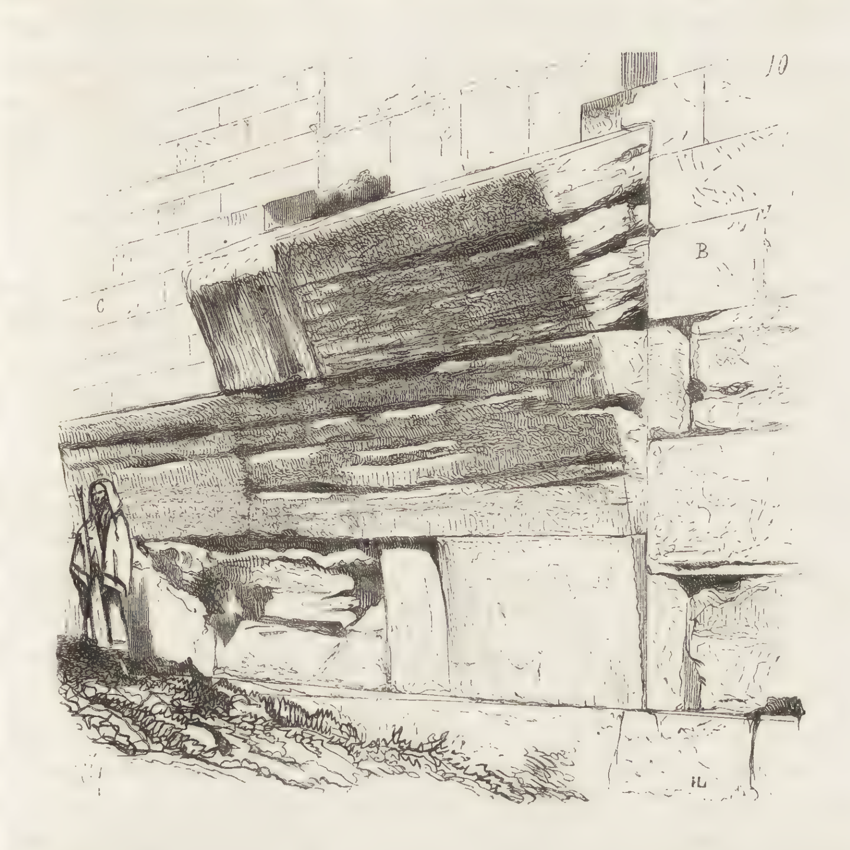
période si courte et si brillante, les arts de la Grèce rayonnèrent, et leur influence s'étendit sur le Bosphore et probablement sur une partie du littoral de la Syrie. Là, cependant, existait, bien avant la belle époque de la Grèce, une civilisation puissante, possédant des arts empreints d'une énergie toute primitive. La Phénicie, la Judée, élevaient des édifices, faisaient le commerce, fondaient des colonies, bien avant les temps historiques de la Péninsule hellénique. Après avoir étouffé les derniers restes de l'indépendance de la Grèce, les Romains étendirent leur empire jusqu'en Syrie, jusqu'en Perse; alors les Grecs, n'ayant plus à lutter contre les Orientaux de l'Asie, devinrent les intermédiaires naturels, par le commerce, du Levant avec l'Occident; ils remplirent le

rôle que, plus tard, les Vénitiens surent prendre entre l'Asie et l'Europe occidentale. Ils trouvèrent en Syrie, sur les côtes de l'antique Phénicie, en Judée, des arts au développement desquels ils avaient concouru peut-être sans le savoir, mais qui cependant conservaient, bien plus que ceux de la Grèce, les traces de leur grandeur primitive; ils trouvèrent là une des sources auxquelles les Romains avaient dû puiser dès le temps de la république, la source des arts étrusques. Ceci demande à être expliqué. Les populations de l'Etrurie possédaient, au moment où Rome commençait à compter pour quelque chose en Italie, un art développé ; ils connaissaient la voûte, non point la voûte en pisé battue sur forme, mais l'arc appareillé en pierres de taille ; ils construisaient en blocs énormes, posés sans cales ni mortier; ils décoraient cette construction, issue de puissantes traditions, de pilastres peu saillants, de disques, de profils qui ne sont ni les profils égyptiens, ni les profils assyriens. Des découvertes récentes [1], contestées, il faut le dire (mais quelles sont les découvertes qui ne sont pas contestées par ceux qui ne les ont pas faites?); des découvertes récentes, dis-je, ont mis en lumière des restes d'édifices judaïques, et par conséquent se rapprochant beaucoup des arts phéniciens, qui ont avec les arts de l'Étrurie les plus grands rapports. Même construction, mêmes principes de profils, même genre de décoration, et, plus que tout cela, voûtes faites de blocs énormes de pierres appareillées.

M. de Saulcy, à qui les archéologues doivent ces importantes découvertes, contestées, il est vrai, a bien voulu me communiquer la collection de photographies et de notes qu'il a recueillies en Palestine. Si on discute la valeur archéologique de ces documents, on ne peut contester l'exactitude de la photographie, et, pour le praticien, pour celui qui a vu des pierres accumulées et taillées par la main des hommes, qui sait comme on les taille et comme on les pose, la photographie acquiert l'importance du fait. Voici donc qu'à Jérusalem on reconnaît ou on croit reconnaître les restes de la plate-forme, composée de pierres colossales, sur laquelle s'élevait le temple de Salomon, et sur l'une des parois de cette plateforme apparaissent les sommiers d'une voûte en berceau formant jadis un pont de communication entre le temple et le palais. Voici (fig. 10) une copie fidèle de ces restes. Ce pont serait celui qui fut détruit par les Juifs lorsque Pompée fit le siége du temple de Jérusalem, 64 ans avant

[1] Les monuments dont nous allons entretenir nos lecteurs et que M. de Saulcy a rassemblés et décrits, ne sont certes pas découverts par lui, puisqu'ils sont connus depuis longtemps. La véritable découverte dont on peut faire honneur à M. de Saulcy, c'est celle de la date probable de ces monuments.

Jésus-Christ [1]. Au-dessus de ces blocs de pierre, parfaitement joints et appareillés, apparaissent, en B, les restaurations du temps d'Hérode,



ainsi que l'admet M. de Saulcy; puis, en C, des parements du moyen âge. Sans prétendre entrer dans les discussions élevées à propos de l'âge de ces constructions, je me bornerai à constater ce que chacun peut vérifier. D'abord les blocs énormes qui composent cette plate-forme sont pris dans les calcaires jurassiques du pays, lesquels sont fort durs et résistants; sous un climat conservateur, pour que des calcaires de cette nature en viennent à se décomposer ou plutôt à se dépouiller des lits tendres, ainsi que l'indique la figure ci-contre, il faut bien admettre qu'entre la mise en œuvre de ces blocs et notre siècle il s'est passé un laps de temps très-considérable. De plus, la construction B est évidemment romaine, et les parements, bâtis en pierre identique à celle de l'arc,

[1] « Et sans différer davantage (ceux du parti d'Aristobule) se saisirent du temple, rompi- « rent le pont qui le joignait à la ville et se mirent en devoir de se défendre. Les autres reçu- « rent Pompée, et lui mirent ainsi entre les mains la ville et le palais royal » (avec lequel ce pont établissait une communication). Flav. Joseph, *Histoire ancienne des Juifs*, liv. XIV, c. VIII.

sont intacts : donc, entre cette construction B et celle du dessous, plusieurs siècles se sont écoulés. Puis, enfin, ces blocs ne sont pas taillés conformément à la méthode usitée sous l'empire ; les faces sont grossièrement dressées, et autour des lits et joints on remarque une large ciselure, ainsi que celle que l'on trouve sur les quelques rares débris des appareils phéniciens. Les lits et joints sont admirablement dressés, parfaitement planes, sans mortier. Titus, dit Flavius Joseph (l. VI, c. XLII), « étant entré (dans la ville de Jérusalem, après le siége), en « admira entre autres choses les fortifications, et ne put voir sans « étonnement la force et la beauté de ces tours que les tyrans avaient « été assez imprudents pour abandonner. Après avoir considéré attenti- « vement leur hauteur, leur largeur, la grandeur tout extraordinaire des « pierres, et avec combien d'art elles avaient été jointes ensemble, il « s'écria : « Il paraît bien que Dieu a combattu pour nous.... »

Si cet arc et les murs qui lui servent de culées ne datent pas de la construction primitive, entreprise par Salomon et continuée pendant plusieurs siècles après lui [1], il faut admettre qu'ils appartiennent à la restauration ou à la reconstruction entreprise par Hérode sous Auguste. Mais alors quelle date assigner aux constructions romaines dont on voit les restes en B? Il faut apparemment que ces dernières constructions romaines soient exécutées par quelqu'un ; or, entre le règne d'Hérode et le siége de Titus, il n'est pas question que le temple ait été rebâti ou restauré jusque dans les fondations, et, depuis Titus, les Romains ne paraissent pas avoir rien fait au temple de Jérusalem. Que ces blocs aient été mis en place par Salomon, on n'en saurait fournir la preuve évidente ; mais qu'ils soient antérieurs à la domination romaine, cela ne peut guère être mis en doute, et c'est tout ce que je tiens à con-

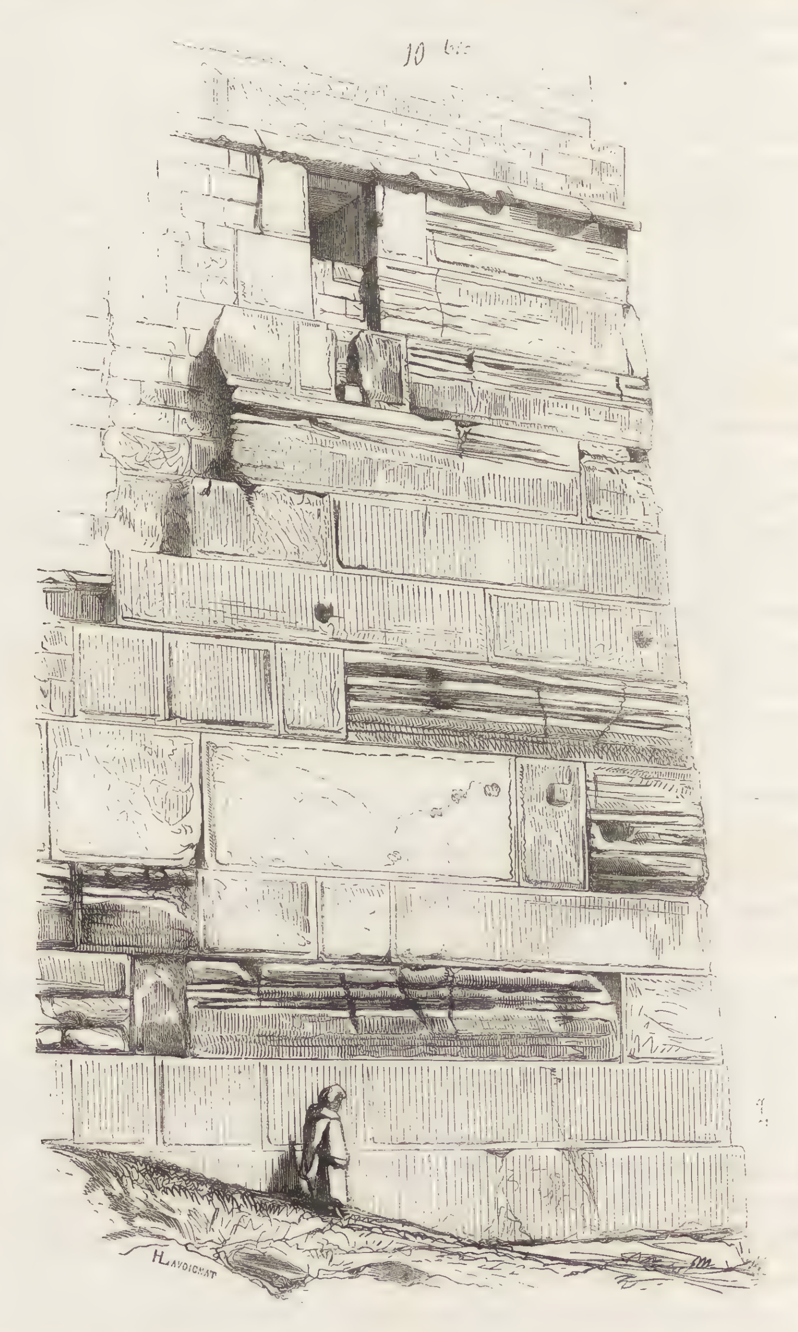
[1] Voici ce que dit l'historien Flav. Joseph sur ces soubassements du temple de Jérusalem. Il remarque qu'ils furent successivement augmentés. Salomon ne fit élever que le mur de soutenement vers l'Orient... « Mais dans la suite des temps, le peuple continuant à porter des « terres pour élargir encore cet espace, le sommet de cette montagne se trouva de beaucoup « accru. On rompit depuis le mur qui était du côté du septentrion, et l'on enferma encore « un autre espace aussi grand que celui que contenait tout le tour du temple..... Il suffit, « pour juger de la grandeur de cette entreprise, de dire qu'outre le périmètre d'en haut, on « éleva de trois cents coudées, et en quelques endroits davantage, la partie basse du temple ; « mais l'excessive dépense de ces fondations ne paraissait point, parce que ces vallées ayant « depuis été comblées, elles se trouvèrent revenir au niveau des rues étroites de la ville ; et « les pierres que l'on employa à cet ouvrage avaient quarante coudées de long..... » *Guerre des Juifs contre les Romains*, liv. V, c. XIV. En effet, les blocs de ce soubassement, qui aujourd'hui encore s'élève à une grande hauteur, au-dessus d'épais atterrissements, sont d'une dimension extraordinaire ; les assises ont en moyenne 1m,60 de haut sur une longueur de 5 à 7 mètres, quelquefois plus.

stater. Je sais bien qu'en Syrie, à Balbek, par exemple, on trouve des restes de constructions élevées en blocs gigantesques, que l'on a mis ces constructions sur le compte des Romains, et que, partant de là, on en a conclu que les Romains avaient parfois employé ces moyens extraordinaires, et que, par conséquent, ils pourraient être les auteurs de l'enceinte du temple de Jérusalem. Ce raisonnement repose sur des observations incomplètes. Les soubassements du temple de Balbek appartiennent à un édifice antérieur au temple bâti sous Adrien. Ces constructions primitives ne sont pas orientées comme celles du temple romain, et, dans les caves, on aperçoit parfaitement la soudure de la construction romaine sur le soubassement primitif, bâti comme celui du temple de Jérusalem, en blocs énormes. Ces caves primitives sont voûtées; puis, pardessus viennent se poser les berceaux romains. L'arc du pont de Salomon peut donc appartenir à l'époque phénicienne.

Mais, objectera-t-on, voici deux ou trois assises de très-gros blocs, il est vrai ; appuyer tout un système sur un fragment aussi peu important, cela paraît au moins hasardé. Soit. Ces fragments ne sont pas les seuls ; presque toute la base de la plate-forme et une partie de l'enceinte du temple de Jérusalem existent, et sur quelques points ces restes atteignent une grande hauteur. Voici (fig. 10 bis) la face sud de l'angle sud-est de cet énorme soubassement. Peut-on voir là une construction de l'époque d'Hérode le Grand, de ce roi dévoué à l'empire, qui avait avec les Romains des rapports incessants, qui avait bâti la ville de Césarée, consacrée à Auguste, qui avait concouru de ses deniers à la construction de la ville de Nicopolis, bâtie par cet empereur, qui lui-même avait été à Rome et y entretenait des ambassadeurs? Ne trouve-t-on pas, au contraire, dans ce soubassement, la trace d'un art tout primitif? Ne serait-ce que la retraite des assises posées en talus, conformément aux méthodes de tous les peuples à leur origine, cette forme n'indique-t-elle pas une très-haute antiquité? Et cet appareil énorme, et ces tables saillantes, et, je le répète, les *délitements* de ces blocs, ne sont-ce pas là des preuves d'un âge bien antérieur au temps d'Hérode? Or si cet angle est de l'époque de Salomon ou de ses successeurs immédiats, l'arc dont nous venons de donner le dessin en est aussi ; car les pierres, leur taille, leur pose sont les mêmes dans cet arc et les autres parties les plus anciennes de la plate-forme du temple.

Les Étrusques, comme les Carthaginois, avec lesquels ils avaient des rapports évidents, ne sont-ils pas les restes d'une colonie phénicienne, chez laquelle les Romains de la république ont été puiser les premières notions de l'art de bâtir?

Mais nous ne voyons dans les soubassements de la plate-forme du



temple de Jérusalem que des parements, sans apparence de sculpture; si ces parements appartiennent à une époque très-reculée, ainsi que le prouvent la dimension colossale des blocs, la manière dont ils sont taillés

et leur appareil présentant des *décrochements* nombreux[1], il n'y a rien là qui puisse nous indiquer un art. Or il existe, près de Jérusalem, un assez grand nombre de tombeaux taillés dans le calcaire jurassique qui couvre une grande partie de la Palestine. M. de Saulcy prétend que ces tombeaux datent de l'époque des rois; ses adversaires leur donnent une date beaucoup plus récente. Mais, 1° les Romains n'avaient pas pour habitude, sous l'empire, de tailler leurs tombeaux dans le roc vif; 2° la tradition, qui doit toujours être consultée, les fait remonter, déjà du temps de Constantin, à l'époque judaïque; 3° le style d'architecture de ces hypogées est étranger à l'art romain. Prenons, par exemple, parmi ces tombeaux, l'un des plus importants et celui qui, par certaines formes de l'architecture, et même certains détails de moulures, ressemble le plus à l'art romain de l'empire, le tombeau des Rois (fig. 11). Les deux piliers de réserve qui se



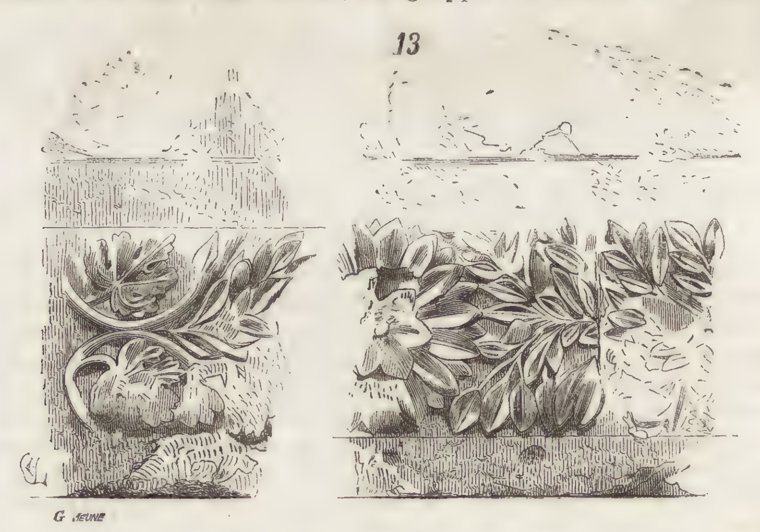
trouvaient en A sont détruits. Nous voyons ici, il est vrai, les triglyphes

[1] On voudra bien observer que tous les appareils primitifs sont ou *cyclopéens*, c'est-à-dire composés de blocs irréguliers posés tels qu'ils sont fournis par la carrière, au moyen d'une fausse équerre, ou *décrochés*. Ils sont cyclopéens quand la pierre ne peut s'extraire que par fragments à faces non parallèles; mais dans les contrées comme la Judée, où le calcaire se rencontre naturellement par bancs parallèles, il est clair que les constructeurs employaient la pierre telle que la nature la leur fournissait. Cependant ces bancs sont de hauteurs inégales, et pour les mettre en œuvre, il fallait souvent, dans les lits, admettre les décrochements, ou se résoudre à faire, sur un grand nombre de blocs, des levées, opération que n'admettent pas des constructeurs primitifs. On peut donc, rien qu'à voir un appareil, reconnaître toujours s'il appartient à une civilisation primitive ou à une civilisation avancée dans la pratique des arts et de l'industrie.

de l'ordre dorique grec; mais qui nous prouve que, primitivement, les Grecs n'ont pas été prendre ce détail aux Phéniciens ou aux Juifs? Quant à ces palmes, ces couronnes, ces disques, ces raisins et surtout ce grand encadrement qui est au-dessous de l'architrave et se retourne d'équerre aux angles, ce sont là des ornements qui ne sont ni grecs, ni assyriens, ni romains. L'examen détaillé de la sculpture va nous donner, plus encore que l'ensemble du monument, l'idée d'un art original. Observons (fig. 12) ce morceau de frise, ces palmes triples, la façon

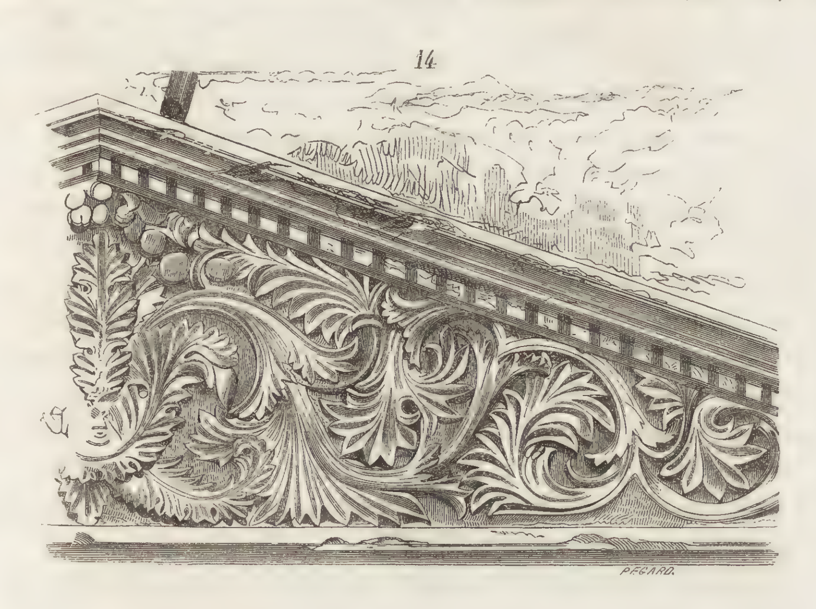


anguleuse dont elles sont taillées, ces grappes de raisins, ces couronnes



suspendues à des cordelettes nouées. Voyons encore (fig. 13) ces frag-

ments de l'encadrement, composé de feuilles d'olivier et de feuilles de vigne. Jamais ni les Grecs, ni les Romains, et surtout les Romains des bas temps, n'ont fait de la sculpture de ce style. Veut-on encore un exemple empreint d'un caractère plus original? Voici (fig. 14) un



morceau du tympan surmontant l'ouverture du tombeau des Jugès, également taillé dans le roc. S'il existe au monde une sculpture d'ornement qui ait quelque rapport avec celle-ci, c'est évidemment la sculpture byzantine des IVe, Ve et VIe siècles. Prétendra-t-on que ces hypogées datent de cette époque? Mais alors pour qui et par qui auraient-ils été faits? Et si l'on accorde qu'ils sont antérieurs au IVe siècle, les ferait-on remonter seulement à l'époque d'Hérode, n'est-il pas évident que les Grecs byzantins ont pris beaucoup à cet art? Dans ces sculptures (fait à noter), absence absolue de toute représentation d'hommes ou d'animaux; c'est, sur tous les tombeaux, le même *faire*, une exécution sèche, précise, plate, découpée, pleine de caractère, en même temps qu'on y trouve un modelé fin, travaillé, un coup de ciseau *primitif*, dirai-je; c'est-à-dire les qualités opposées à la sculpture du Bas-Empire, qui est molle, lourde, saillante et monotone, qui manque absolument de style et n'indique qu'un art avili tombé dans le métier. Je parle à des artistes, et il me semble que pour eux, du moins, il ne peut y avoir de doutes sur le caractère primitif de cette sculpture.

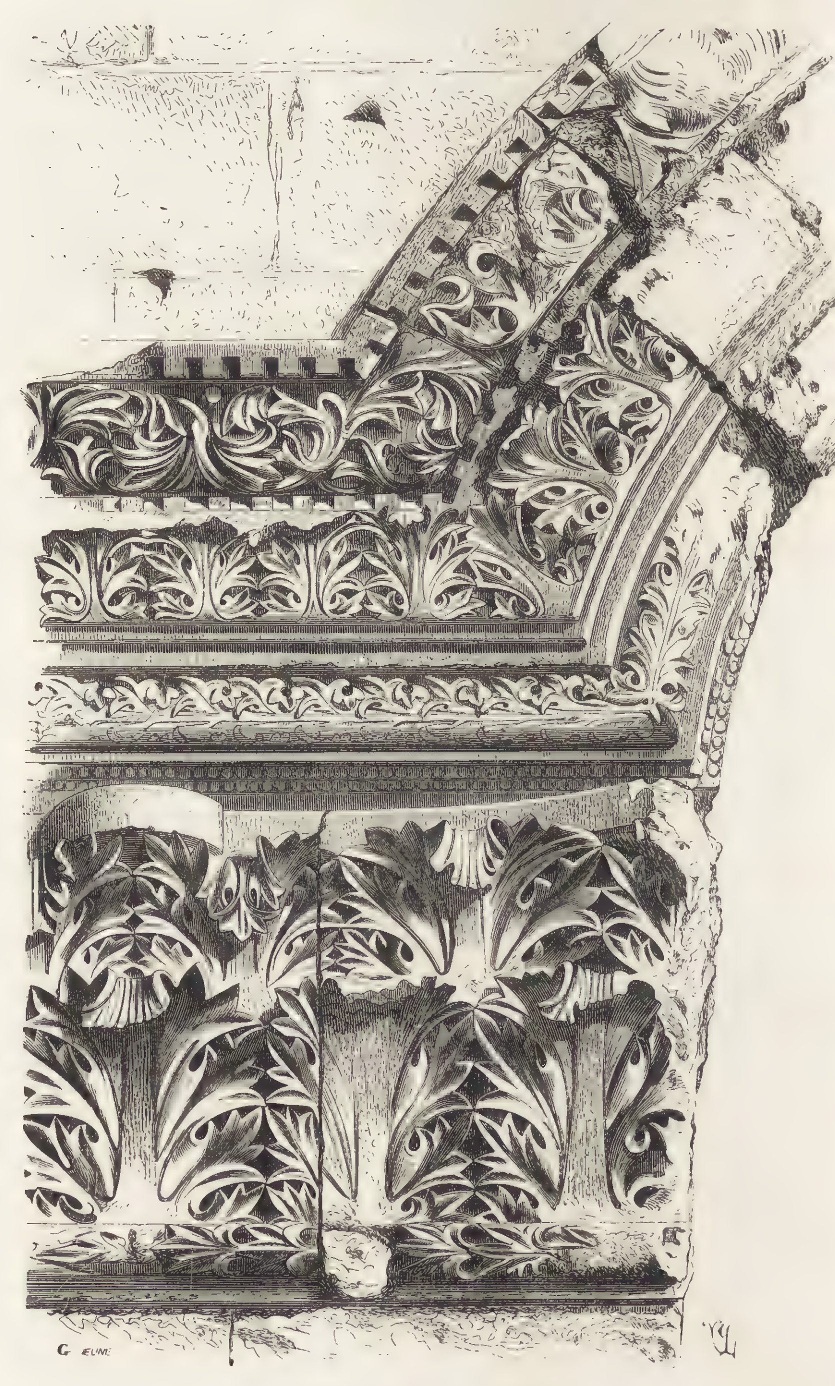
Mais supposons, si l'on veut, que ces tombeaux datent de l'époque romaine, qu'ils soient du temps d'Hérode le Grand, ce qu'à la rigueur

on peut soutenir, puisqu'en parlant de la reconstruction du temple de Jérusalem par ce prince, Flavius Joseph dit, dans son *Histoire ancienne des Juifs* (liv. XI, c. XIV) : « L'architecture des portiques (du temple) « était presque semblable au reste ; l'on voyait tendues au-dessus des « tapisseries de diverses couleurs embellies de fleurs de pourpre, avec « des colonnes entre deux, aux corniches desquelles pendaient des « branches de vigne d'or avec *leurs grappes et leurs raisins* si excel- « lemment travaillés, que dans ces ouvrages si riches l'art ne cédait « point à la matière. » Hérode avait employé des artistes asiatiques pour élever son temple, et ceux-ci possédaient des traditions d'art qui leur appartenaient, qui n'avaient rien de romain. D'ailleurs, Flavius Joseph a bien le soin de nous faire connaître à quel point les Juifs étaient jaloux de leur nationalité, comme ils ne pouvaient souffrir l'influence étrangère, et Hérode, désireux de conserver sa popularité, depuis la fâcheuse tentative faite par lui pour introduire des fêtes et usages romains en Judée, se serait bien gardé, dans la construction du temple, d'imposer un art étranger. Les tombeaux de Jérusalem seraient-ils du temps d'Hérode, qu'ils n'en conservent pas moins la marque évidente d'un art local, et pour nous cela suffit.

Cependant, suivons la classification chronologique donnée par la tradition; arrivons maintenant aux constructions qu'on attribue à Hérode le Grand. On sait qu'Hérode restaura le temple, qu'il le reconstruisit même en grande partie. Après lui, on ne touche plus à ce monument jusqu'à sa destruction par l'armée de Titus. Titus rase la ville de Jérusalem, sauf deux tours; il en fait une solitude, et ce ne fut que sous Adrien que la ville juive se repeupla, mais sans jamais sortir entièrement de ses ruines. On comprend très-bien que, quelle que soit l'ardeur des destructeurs de villes, quand il s'agit de renverser des murs comme ceux dont j'ai donné des fragments (fig. 10 et 10 bis), on est en droit de se décourager. La prophétie « Il ne restera pas pierre sur pierre » était d'un accomplissement difficile par la main des hommes. Or, non-seulement il reste des débris considérables de la plate-forme et de l'enceinte primitive du temple, mais aussi des fragments de sculpture ; et, sur quelques points de l'enceinte, on reconnaît parfaitement les restes de constructions postérieures aux appareils gigantesques figurés ci-dessus; ces restes, comme structure, ont une apparence romaine; ils ne peuvent cependant appartenir qu'au règne d'Hérode. Il est assez heureux pour l'histoire de l'art que, de cette enceinte, il reste une porte décorée de sculptures, et, bien que cette sculpture et les formes de l'architecture accusent un art beaucoup plus avancé que celu



PORTE DE L'ENCEINTE DU TEMPLE
(JÉRUSALEM)



DE LA PORTE DORÉE
(JÉRUSALEM)

des tombeaux de la vallée de Josaphat, cependant on y retrouve encore l'empreitne de cet art original dont il est si important de constater l'existence. Je donne (fig. 15) (toujours d'après des photographies) une vue de ce fragment de la porte (bouchée postérieurement à sa construction et probablement pendant le moyen âge) de l'enceinte du temple qui ne peut être attribuée qu'à Hérode. Ici encore l'ornementation et les formes architectoniques ont un caractère étranger à l'art romain des bas temps. Un arc délicat, décoré de très-fines sculptures, est plaqué devant un linteau qui est déchargé par un second arc. On remarquera que le linteau présente encore, comme les blocs de la plate-forme du temple, une très-large ciselure et une table saillante. Les parements sont bien dressés toutefois et les pierres posées jointives sans mortier. Si ces sculptures sont du temps d'Hérode (ce qu'il me semble difficile de ne pas admettre à cause de leur place), la porte célèbre, dite *Dorée*, est évidemment du même temps, car sa sculpture est identique à celle de la porte de l'enceinte du temple, que je viens de donner. M. de Saulcy n'hésite pas à regarder la porte Dorée comme un des ouvrages d'Hérode. La construction des pieds-droits est bien romaine; les deux arcs qui la ferment sont des arcs légèrement brisés, et la sculpture est admirablement bien traitée, en conservant ce caractère judaïque dont j'ai cherché à faire reconnaître l'importance ci-dessus. Voici (fig. 16) un détail de cette sculpture. Les palmettes d'acanthe du chapiteau, avec leurs têtes retournées brusquement, sont d'une fermeté d'exécution, d'une vigueur qui ne rappellent en rien la sculpture des bas temps. Les chapiteaux des pieds-droits ne sont pas surmontés d'un entablement, mais les archivoltes naissent sur leurs tailloirs, comme à la porte de l'enceinte du temple. L'ornementation est fouillée, précise, fine, et rappelle singulièrement, mais avec plus d'énergie, cette ornementation byzantine que nous retrouvons sur les chapiteaux de Sainte-Sophie et sur tant d'objets fabriqués du VIe au XIIe siècle à Constantinople, tels que dyptiques, couvertures de manuscrits, coffrets d'ivoire, etc. Or, est-ce trop s'avancer de dire que les Grecs, dégoûtés de l'affaissement dans lequel l'art était tombé à la fin de l'empire romain, se trouvant en rapports constants avec les populations de la Syrie, ne pouvant plus revenir à leur vieil art, car jamais les Grecs n'ont rétrogradé, s'emparèrent de ces éléments nouveaux pour eux, et, ne prêtant plus leurs mains à l'Occident qui ne les comprenait pas, se mirent à façonner un nouvel art avec l'art asiatique : l'art byzantin. L'aspect de la sculpture, la manière dont elle est traitée, rendent ce fait évident à mes yeux ; mais il faut faire pénétrer cette conviction dans l'esprit de mes lecteurs. Ces derniers fragments

que je viens de donner ne peuvent être ou que du temps d'Hérode le Grand, ou que du temps d'Adrien, ou que du temps de Constantin. Bien que l'art romain de l'époque d'Adrien ait une tendance à se rapprocher des types grecs anciens, cependant cet effort se borne à donner à l'exécution une plus grande perfection, sans que le caractère général de l'architecture soit modifié. A Jérusalem même, il existe des restes de l'architecture romaine de l'époque d'Adrien, comme la fontaine dite de *Saint-Philippe*, par exemple, et ces restes sont aussi romains dans leurs détails et leur ensemble que les édifices de Rome eux-mêmes. Voudrait-on prétendre que ces portes et les tombeaux taillés dans le roc (car ce sont bien là les expressions d'un même art) sont du temps de sainte Hélène ? Mais l'art romain sous Constantin nous est connu ; il est arrivé au dernier degré de l'affaissement, sous le rapport de l'exécution ; si l'architecture de Constantin en Syrie se distingue de celle que l'on trouve en Occident à la même époque, c'est donc qu'il existait alors en Syrie une école brillante, et notre argument en faveur de l'influence des arts de la Syrie sur les œuvres des Grecs subsiste. Les Grecs adoptèrent le christianisme avec ardeur ; cela était naturel, car le christianisme avait été pressenti par leurs philosophes. Ils furent donc les premiers à se transporter aux lieux où la nouvelle religion avait pris naissance ; cela leur était facile, d'ailleurs, puisqu'ils en étaient voisins. Au moment où le christianisme se développa sur le territoire de l'antique Grèce, les rapports avec la Palestine devinrent fréquents, nécessaires, et l'esprit mobile des Grecs étant connu, il était naturel aussi qu'ils allassent chercher les éléments d'un art nouveau sur les lieux qui avaient vu naître la nouvelle religion. Les faits moraux et l'examen des monuments sont donc d'accord pour faire admettre que l'art byzantin a été prendre quelques-uns de ses éléments décoratifs en Palestine. Je sais les préjugés qui s'élèvent contre cette hypothèse ; nous n'avons oublié ni les uns ni les autres les opinions de Voltaire sur le peuple juif, mais Voltaire n'avait pas le moindre soupçon de la valeur et de la nature des arts primitifs de la Syrie, et je dirai que son insistance même à vouloir amoindrir l'importance de ce peuple, l'esprit qu'il emploie à le rendre ridicule, doivent nous mettre en garde contre ses idées à ce sujet ; on ne se donne pas tant de peine pour détruire ce qui n'a en réalité nul fondement, et l'acharnement de Voltaire à s'attaquer au petit peuple juif est un indice de sa valeur.

Les Grecs ont eu de tout temps la faculté de s'approprier bien vite les éléments qu'ils prenaient aux autres. Ils ont été toujours de sublimes pirates, jetant tout ce qu'ils prenaient, choses et idées, dans leur creuset

pour en faire un produit grec et le montrer ainsi au monde émerveillé, qui ne pouvait plus alors discuter les provenances. Que de suppositions plus ou moins ingénieuses n'a-t-on pas faites sur les origines de l'art antique des Grecs et sur l'art byzantin même, bien plus près de nous et plus facile à analyser ! que d'hypothèses ont surgi depuis que l'archéologie est devenue une science ! Je n'ai pas la prétention d'avoir, en quelques lignes, indiqué la seule trace des origines de cet art byzantin ; je me borne à signaler des faits. Depuis le jour où les Romains étouffent la Grèce sous leur puissante main, l'art grec devient un métier; c'est l'art romain qui s'implante en Grèce comme partout; que les monuments bâtis depuis lors sur le sol de la Grèce soient d'une exécution plus parfaite que ceux élevés en Italie, dans les Gaules, l'Espagne et la Germanie, c'est incontestable; mais ce sont toujours des monuments romains; et cela est si visible, même pour les personnes les moins familières avec l'art de l'architecture, que, sur le sol de l'Attique, par exemple, quelle que soit la pureté d'exécution des édifices construits depuis l'époque de la domination romaine, on détourne involontairement les yeux de ces édifices qui partout ailleurs causeraient l'admiration. Depuis ce jour, dis-je, jusqu'à l'installation de l'empire à Constantinople, il n'y a plus trace d'un art grec ; s'il se fait un travail, il se fait dans l'ombre; puis, tout à coup, nous voyons à Byzance les arts de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, prendre un nouvel essor, revêtir des formes nouvelles, développer de nouveaux principes, affecter un caractère tranché ; il fallait bien que les Grecs eussent été prendre ces éléments nouveaux quelque part. Or, les seuls monuments qui présentent, dans leurs principes décoratifs du moins, des analogies frappantes avec cet art byzantin, on les trouve en Palestine, sur ce vieux sol juif. Ces monuments sont, quelles que soient les opinions émises à ce sujet, antérieurs à l'art byzantin proprement dit, et, pendant les trois derniers siècles de l'empire, les Grecs, autrefois en guerre avec les Asiatiques, sont en rapport avec eux. Il semble que les conséquences sont faciles à déduire. Mais j'admets, si l'on veut, que ces monuments de la Judée sont de la dernière époque romaine; ils ne ressemblent pas à l'architecture romaine des bas temps, ni par l'ensemble de leurs combinaisons, ni par les détails de la sculpture : donc, en supposant qu'ils sont postérieurs à Hérode le Grand, c'est-à-dire à l'époque d'Auguste, on y reconnaît l'influence d'un art local ; pour que cette influence ait laissé des traces, il faut admettre l'existence d'un art antérieur. Ainsi nous tournons dans le même cercle, et nous sommes obligés de reconnaître qu'en Syrie il y avait, dès l'époque phénicienne judaïque, un art indigène

qui n'était ni l'art des Assyriens et des Perses, ni l'art primitif des Grecs. Sous l'empire, il est vrai, on trouve quelque trace de cette influence dans les monuments romains; mais il ne faut pas oublier que les Romains, depuis Auguste, ont étendu chaque jour leur domination vers l'Orient. Si on voit à Balbek, à Palmyre, sur le sol de la Syrie, dans l'architecture romaine, des réminiscences de cet art que je considère comme indigène, la structure et la décoration restent romaines quant à l'exécution; les moulures se couvrent d'ornements, mais ces ornements sont toujours romains; l'art byzantin proprement dit ne pouvait sortir de cet art sentant la décadence, car jamais une renaissance ne se fait sur des types abâtardis; elle ne peut fournir une longue carrière que si elle va, au contraire, se retremper dans les types primitifs. Je ne prétends pas soutenir que les Grecs aient trouvé les éléments, nouveaux pour eux, de l'art byzantin, seulement en Judée. Toute l'Asie apporta peut-être son contingent; mais je tiens seulement à constater ce fait, savoir: que l'art byzantin ne ressemble plus à l'art grec antique; qu'il mêle à l'architecture occidentale romaine des principes nouveaux, et que l'on retrouve sur l'antique sol de la Judée quelques-uns de ces principes très-nettement écrits.

Voyons maintenant quels sont ces nouveaux principes. Les Grecs, qui dans l'antiquité avaient inventé les ordres, ou du moins qui les avaient soumis à des proportions qui leur appartiennent, voyant comme les Romains avaient usé et abusé de leur création, rejettent les ordres. Ils recourent à d'autres principes; les ordres qui n'existent qu'avec le système des plates-bandes ne pouvaient, pour des Grecs, subsister avec l'introduction de l'arc dans l'architecture. Ils n'admettent plus la plate-bande, quand ils l'admettent, que sous l'arc. Les colonnes perdent leur caractère d'ordonnance imposant la forme au monument, pour prendre le rôle secondaire de supports verticaux des claires-voies, de monolithes rigides portant des arcs ouverts dans des murs minces. Ils adoptent souvent le pilastre isolé à la place de la colonne, ainsi qu'on peut le voir à Sainte-Sophie de Constantinople, dans les grandes baies latérales [1].

Les profils très-saillants des corniches des ordres grecs et romains sont complétement abandonnés pour être remplacés par des bandeaux, des profils camards, les grandes saillies n'étant plus, dorénavant, destinées qu'à couronner les édifices. Les ordres étant laissés de côté, la propor-

1 Voir les deux pilastres posés en dehors de l'église de Saint-Marc de Venise, du côté de la Piazzetta, et qui proviennent, dit la tradition, de Saint-Jean-d'Acre. Ces pilastres paraissent appartenir à la première période byzantine; ils sont couverts de rinceaux sur leurs faces.

tion des colonnes est arbitraire ainsi que celle des chapiteaux. Poussant les principes de la construction romaine jusque dans leurs dernières conséquences, les Grecs byzantins en viennent à ne plus considérer les *murs* que comme des claires-voies, des fermetures, des cloisons. La structure réside seulement dans les voûtes se contre-buttant réciproquement, se résolvant en des pressions sur quelques points isolés, et les piles portant ces voûtes. Ce genre de construction est bien franchement développé dans la grande église de Sainte-Sophie. L'art byzantin n'est donc point, comme on l'a prétendu quelquefois, une suite de la décadence des arts romains; c'est un art qui pousse les principes de la construction romaine aux dernières conséquences, qui laisse de côté les emprunts décoratifs qu'avaient faits les Romains, qui en recueille de nouveaux, plus vrais, plus conséquents aux principes de cette structure, et qui sait les appliquer avec l'intelligence grecque. C'est un art, non point à son déclin, mais au contraire rajeuni, pouvant fournir une longue carrière, devenir le père de principes jusqu'alors inconnus. J'ai dit que les nestoriens, après la condamnation de leur chef, se réfugièrent en Syrie, en Perse, en Égypte; leur secte se répandit en Asie. Ils apportèrent avec eux les principes de la renaissance byzantine et des éléments qui leur appartenaient. Pour eux, la Vierge n'était que la mère du Christ, et non la mère de Dieu. Ils voyaient dans Jésus-Christ deux natures, l'une divine, l'autre humaine; cette hérésie tendait, dans les œuvres d'art, à honorer la Divinité, non point par la représentation visible du corps qu'elle avait revêtu, mais par la représentation de ses œuvres. Les Arabes, qui s'emparèrent des arts importés par les nestoriens, étendirent plus loin cette doctrine et prétendirent que les êtres animés, quels qu'ils fussent, ne devaient point être figurés soit en sculpture, soit en peinture. L'art, ainsi circonscrit, doit chercher sa décoration dans la flore, les objets matériels ou les combinaisons géométriques. L'étude de la géométrie devint donc, chez les Arabes, le principal élément, non-seulement de la structure architectonique, mais encore de sa parure. Ainsi l'art grec transporté par les nestoriens s'éloignait autant que possible de l'art grec antique dans sa forme, comme il s'en éloignait par les principes.

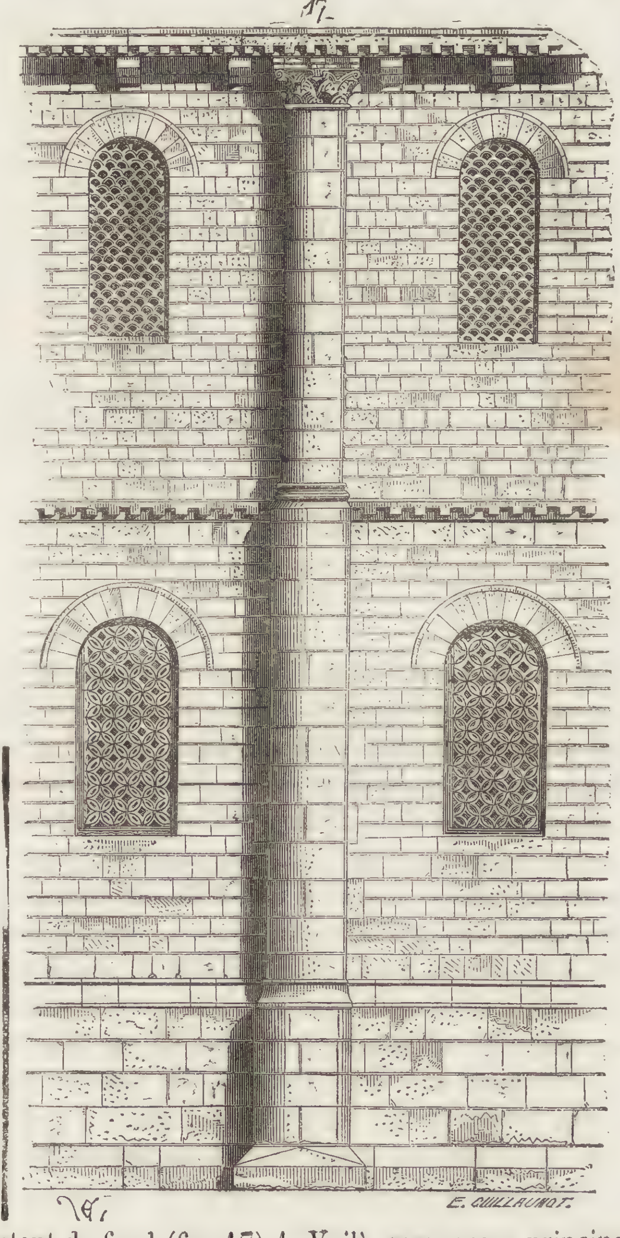
L'Occident, commençant à cultiver les arts à dater de Charlemagne, se trouvait donc en présence de trois principes dans lesquels il pouvait puiser. Il possédait chez lui les restes des arts romains, il empruntait tout ce qu'il pouvait aux arts byzantins et il subissait l'influence des arts arabes, suivant qu'il se trouvait plus ou moins en rapport avec l'Espagne, la Syrie et les côtes de l'Afrique.

Latine par ses vieilles traditions, la Gaule[1] ne l'était guère par la nature de son esprit, ainsi que je l'ai dit plus haut. Elle était séduite par les types byzantins et elle se sentait attirée vers l'étude des sciences mathématiques cultivées par les Arabes. Dès le xe siècle, son architecture manifeste déjà des tendances très-supérieures aux moyens pratiques dont elle dispose. La barbarie apparaît encore dans l'exécution, elle n'existe plus dans les conceptions; on reconnaît l'effort d'artistes très-avancés, mais secondés par des ouvriers inhabiles, grossiers. Les principes sont déjà développés, et ils diffèrent entièrement des principes de l'architecture grecque de l'antiquité et de l'architecture romaine de l'empire. Ainsi les Grecs n'employaient que la plate-bande sur des points d'appui verticaux. La voûte commandait la structure romaine, et les ordres restaient indépendants de cette structure. Les Byzantins avaient fait un pas en avant; ils avaient cherché à donner aux ordres ou plutôt aux colonnes, dans leurs édifices voûtés, une fonction vraie, utile; mais chez eux cependant la colonne demeure à l'état de membre accessoire, de supports de claires-voies dans une structure encore toute romaine. Les Occidentaux, au moment où l'architecture romane se développe, allient intimement la colonne à la structure de leurs édifices, ils en font un membre indispensable; mais alors ils sont entraînés forcément à ne plus tenir compte des proportions de la colonne antique. Ils ne considèrent plus la colonne que comme un support vertical auquel on peut donner, en hauteur, un nombre indéfini de modules en raison de sa fonction. Cela n'est plus conforme au mode antique; mais n'y a-t-il au monde qu'un seul mode dont on ne puisse jamais s'écarter sous peine de tomber dans la barbarie?

Nous avons vu comme les Romains superposaient les colonnes engagées dans les édifices composés de plusieurs étages; comme, dans ce cas, si la colonne remplissait la fonction d'un contre-fort, l'entablement en bascule rendait par son poids ces renforts inutiles. Voilà qu'en Occident, dès le xe siècle (peut-être avant cette époque), nous voyons les architectes supprimer les entablements intermédiaires de ces ordres superposés, et, de deux, trois ou quatre colonnes placées chez les Romains l'une au-dessus de l'autre, ne faire qu'un seul faisceau ou une

[1] Si je parais donner à la Gaule une importance qui peut paraître exagérée, surtout aux yeux de nos voisins d'outre-Rhin, c'est que je cherche, autant que faire se peut, dans les temps reculés, le peuple qui semble avoir, en Occident, présenté déjà un caractère de nationalité tranché. Tacite, dans son livre *De Morib. Germ.*, cap. xxvii, s'exprime ainsi : « Jules « César, dont l'autorité est si imposante, dit que les Gaulois furent jadis plus puissants que « les Germains (*Validiores olim Gallorum res fuisse, summus autorum, C. Julius tradit*); « on pourrait en conclure que les Gaulois ont autrefois passé en Germanie..... » Certes, les Germains s'en sont largement dédommagés.

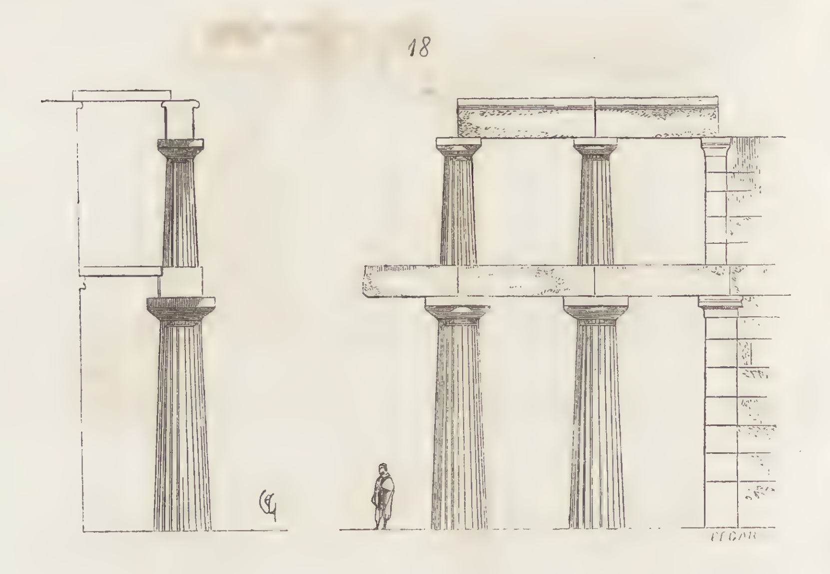
seule colonne, ou un seul contre-fort cylindrique ne possédant plus qu'un seul chapiteau avec un entablement au sommet de l'édifice. Si plusieurs étages se superposent, ils sont indiqués par des bandeaux entre les colonnes, et celles-ci, allongées indéfiniment ou retraitées à chaque



étage, montent de fond (fig. 17) [1]. Voilà un nouveau principe issu d'un

[1] Partie ancienne de l'église de Saint-Remy de Reims.

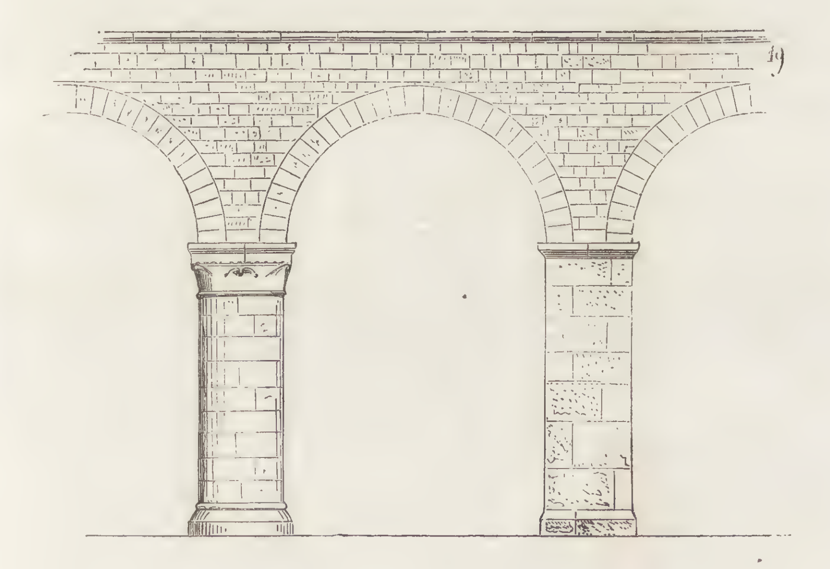
raisonnement juste. Chez les Grecs de l'antiquité, nous avions déjà vu que, quand deux ordres étaient superposés, l'ordre supérieur n'était que la prolongation des colonnes inférieures, comme, par exemple, dans le temple de Neptune à Pestum, dans le temple de Cérès à Eleusis, etc. (fig. 18).



Les Grecs avaient donc senti que deux ordres superposés doivent former un tout, avoir entre eux une liaison parfaite, n'être et ne paraître que les deux étages d'un même édifice et non deux édifices posés l'un sur l'autre. Les architectes romans ne connaissent pas l'architecture grecque antique, ils ne connaissent que les arts romains ou ceux de Byzance ; mais, partant du point où ils sont placés, ils raisonnent comme les Grecs et ne veulent plus que plusieurs étages d'un édifice simulent deux, trois ou quatre édifices superposés. Ils détruisent ainsi les ordres romains, mais ils raisonnent bien ; toute la question ici est donc de savoir si des conséquences résultant d'un bon raisonnement valent une ordonnance appuyée sur un raisonnement faux. En s'aidant des arts antiques dont ils possèdent les restes, en recourant aux arts byzantins, les Occidentaux donnent naissance à des principes qui leur appartiennent ; et s'ils tâtonnent quand il s'agit du choix des formes, pendant la période romane, ils ne montrent aucune indécision dans l'application des principes issus d'un raisonnement de plus en plus serré. Pour des barbares, cela n'était pas mal commencer.

Les architectes occidentaux ne pouvaient plus construire avec de

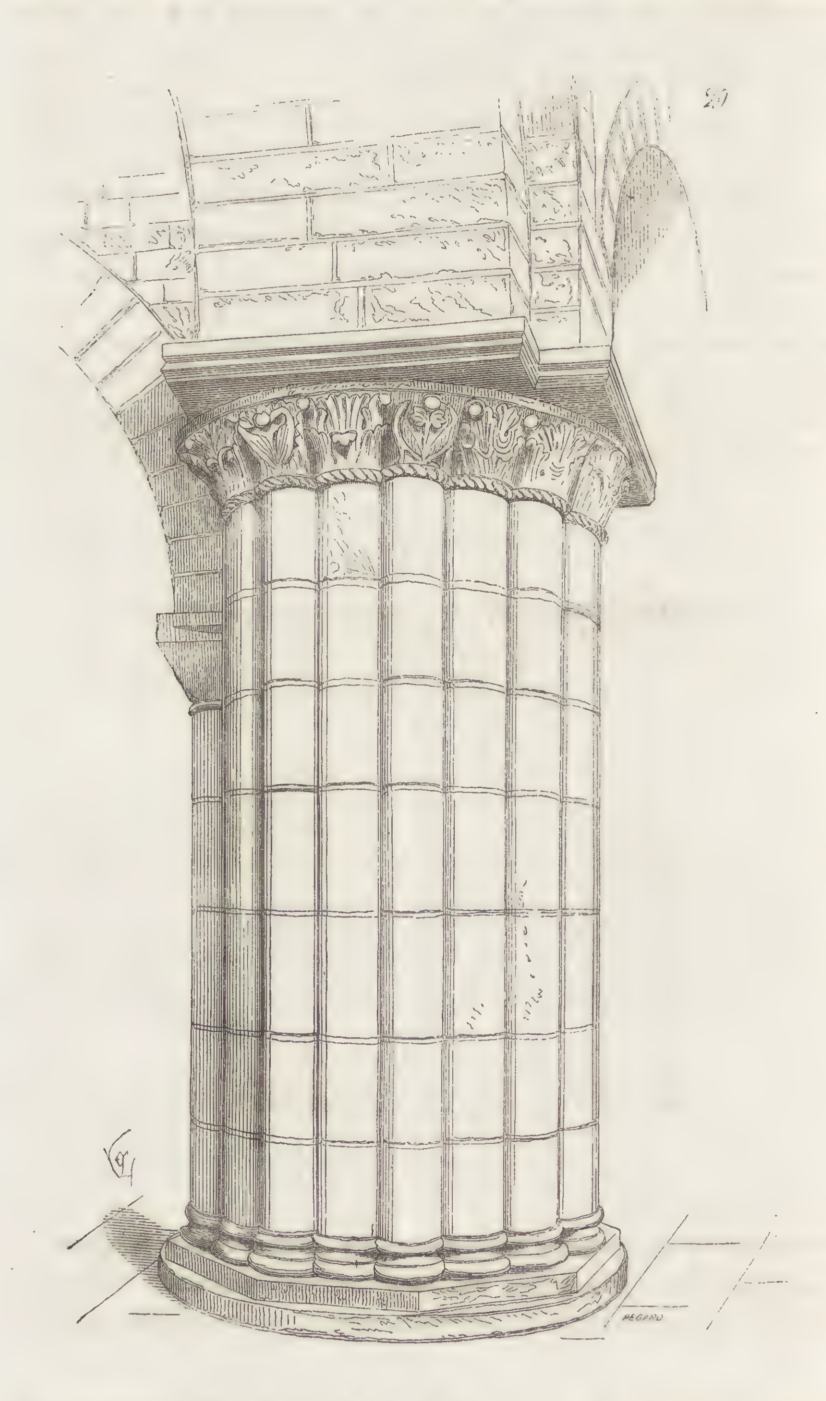
grands matériaux, ils ne possédaient ni les moyens de les transporter, ni les moyens de les élever; d'ailleurs, les Romains leur avaient laissé de vastes édifices bâtis en très-petits moellons, en blocages et en brique; mais nous avons vu que la structure romaine était un corps nu toujours revêtu de marbre, de stuc, de pierres d'appareil, décoré de colonnes monolithes. Les architectes romans prennent franchement le parti de ne plus distinguer le corps du vêtement. C'est la construction elle-même qui deviendra l'architecture; ce sont les nécessités de cette construction qui commanderont à la forme. Ainsi, l'architecte roman veut élever une nef avec deux collatéraux, une nef de basilique : il ne saurait élever des colonnes monostyles pour porter les murs du vaisseau central; il ne s'inquiète guère alors de donner à ces colonnes ou piliers, qu'il lui faudra construire en assises basses, les proportions de la colonne romaine. Il fera des piliers carrés ou cylindriques, trapus (fig. 19) [1]; ou bien, s'il



veut dissimuler l'aspect lourd de ces supports, il formera un faisceau de colonnes (fig. 20) [2]. Mais il veut bientôt voûter les collatéraux, réservant les charpentes pour couvrir le vaisseau central. Il comprend que ces

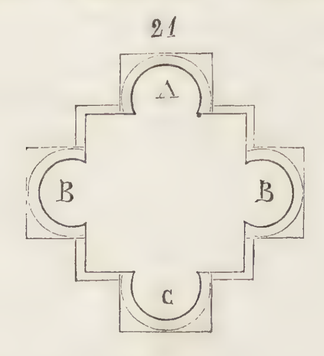
[1] Eglise de Vignory, église de Saint-Étienne de Beauvais, église de Tournus, etc.
[2] De la nef de l'église de Saint-Remy de Reims, xe siècle.

voûtes latérales pousseront les piliers en dedans ; qu'il est nécessaire,



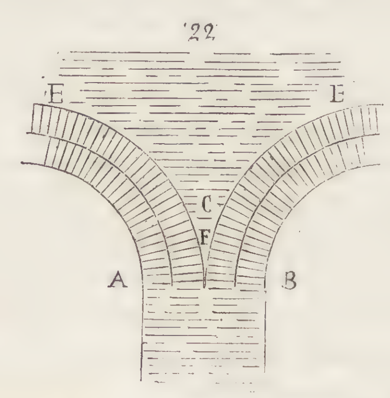
par conséquent, de donner à ces piliers une plus grande résistance.

Alors (fig. 21) il forme un pilier carré, auquel il accole une colonne



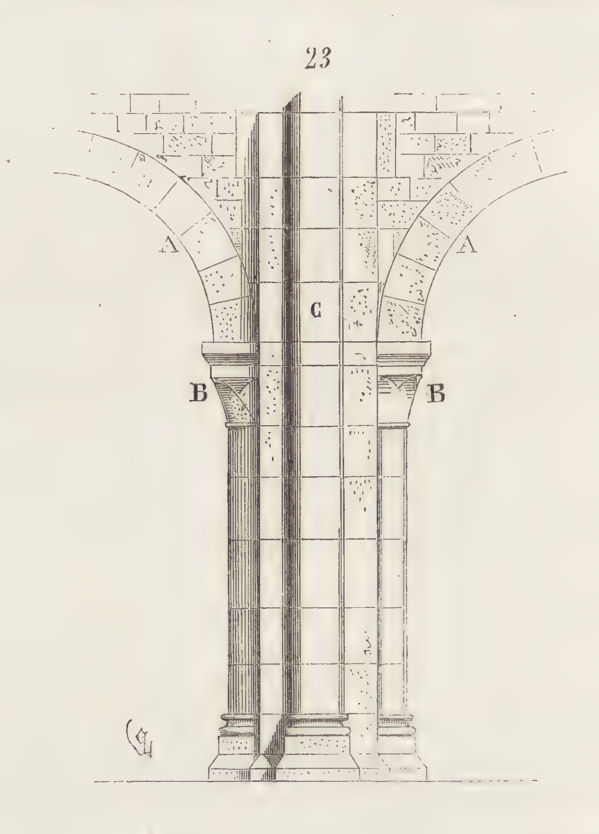
engagée A pour porter l'arc doubleau de la voûte du bas-côté, deux autres colonnes de même hauteur B pour porter les archivoltes soutenant le mur longitudinal ; puis, comme contre-fort intérieur, et pour recevoir la ferme de la charpente, une quatrième colonne C qui s'élèvera de fond jusqu'au sommet du mur. Ici il raisonne encore fort juste, bien qu'il ne tienne nul compte des proportions des ordres antiques. D'ailleurs, il copiera tant bien que mal des chapiteaux romains ou byzantins, ou composés avec des ornements byzantins.

Les architectes romans ont perdu la tradition de ces excellents mortiers romains qui permettaient de composer une maçonnerie homogène comme un bloc de béton; ils ne savent pas fabriquer des chaux hydrauliques; ils bâtissent dans des lieux élevés généralement assez loin des grands cours d'eau qui fournissent de bon sable; ils sentent qu'ils ne peuvent se fier à la cohésion des mortiers médiocres qu'ils emploient; ils suppléent à ce défaut, résultat de leur impuissance matérielle, par des combinaisons d'appareil résistantes ou élastiques, suivant le besoin. Ainsi, par exemple, les Romains, dans leurs bâtisses, ne craignaient pas d'élever un mur sur



deux arcs dont l'extrados se réunissait à la naissance, parce que (fig. 22)

l'ensemble ABC, bien que composé de lits inclinés, ne faisait qu'une seule masse à cause de l'adhérence parfaite des mortiers ; mais si ces mortiers avaient peu de cohésion, on comprendra que le mur glissait sur les extrados EF et ne portait que sur un angle aigu F. Alors l'architecte roman trace son pilier comme je viens de le dire ci-dessus, et (fig. 23),



portant les deux arcs A sur deux chapiteaux évasés B, l'extrados de ces arcs laisse entre eux entière la pile C qu'il renforce d'une colonne engagée. Par ce moyen, les arcs deviennent indépendants de la pile qui monte de fond par assises dont les lits sont horizontaux. Ce n'est pas là de l'architecture, objectera-t-on, mais de la construction ; c'est que nous arrivons à cette période de l'art où la construction et l'architecture ne peuvent plus être séparées, où l'architecture n'est qu'une construction combinée de façon à satisfaire à des besoins matériels, en même temps qu'elle doit plaire aux yeux par l'assemblage pondéré des matériaux taillés et placés exactement suivant les formes et les dimensions nécessaires. C'est quand le génie occidental se soumet à ce principe qu'il fait paraître ses véritables tendances et ses qualités propres, car alors les

emprunts qu'il fait aux arts antérieurs sont de plus en plus rares; il tire tout de lui-même : système de construction, dispositions générales, rapports de proportions, profils, ornementation sculptée ou peinte, statuaire monumentale.... Ce n'est pas moi qui reprocherai cette indépendance aux maîtres du moyen âge.

A mon sens, on peut toujours dire à une nation : « Montre-moi ton architecture, je saurai ce que tu vaux.» Jusqu'aux temps les plus rapprochés de nous, il existe, entre l'architecture et la valeur réelle d'une nation, des rapports tellement intimes, qu'on pourrait faire l'histoire morale des peuples en examinant leurs édifices; et comme je me suis imposé, dans ces *Entretiens*, l'obligation de ne jamais avancer une opinion sans l'appuyer sur des faits, mes lecteurs voudront bien me permettre de justifier celle-ci. On a vu déjà comme les arts des Grecs et des Romains de l'antiquité sont le miroir fidèle du génie de ces peuples. Pendant les temps où les populations barbares se ruent les unes sur les autres, les traditions antiques dans l'Occident s'altèrent; mais ces barbares n'apportent pas un élément de plus. Après ce cataclysme humain, les nationalités se reconstituent peu à peu; elles reprennent leur caractère indélébile, elles se reconnaissent après la mêlée; alors seulement l'architecture se forme. Sur le territoire des Gaules, ce sont les monastères qui s'emparent de cet art, et ils le font à leur image. Or, au XIe siècle, les monastères n'étaient pas ce qu'ils devinrent plus tard, des réunions d'hommes se rassemblant en corps, au milieu d'une société constituée, pour vivre grassement et inutilement sur le sol qu'on leur avait abandonné ou qu'ils avaient acquis peu à peu. Dans les monastères, au contraire, se renfermaient, pour travailler, les hommes dégoûtés de l'anarchie, fuyant le désordre, désireux de se soustraire à l'empire de la force brutale, de trouver quelque part la stabilité, le calme, l'oubli d'un monde où l'abus seul régnait dans les hautes régions comme dans les bas-fonds de la société. Les religieux alors n'étaient autres que ceux qui sentaient le besoin pressant de sortir de la barbarie; aussi les couvents se recrutaient-ils aussi bien parmi les seigneurs, les heureux du siècle, que dans la basse classe. Ces hommes donc forment un gouvernement régulier au milieu d'une société incapable de se gouverner; autant il serait nuisible et dangereux de laisser de pareilles institutions s'élever au milieu d'une société régulièrement gouvernée, autant ces institutions étaient utiles et nécessaires dans des temps où tout principe d'autorité et de discipline était ignoré. Ces corps constitués ramassent les débris de l'architecture antique, se mettent en rapport avec les nations éloignées, prennent à celles qui ont conservé les bienfaits de la civilisation,

donnent à celles qui sont plongées dans l'obscurité. Leur architecture est bien l'expression exacte de leur rôle. En moins d'un siècle, du xe au xie siècle, elle se forme de manière à pouvoir s'accommoder à ce rôle; elle est humble dans son principe, dans ses moyens d'exécution, et cependant elle peut se prêter à toutes les splendeurs que rêvaient des gens qui, dès le temps de la réforme de Cluny, ne tendaient à rien moins qu'à gouverner le monde. Cette architecture romane monacale, en cela, est bien un art, un art véritable, que l'on retrouve le même dans la plus pauvre chapelle, dans l'obédience perdue au milieu d'un désert, et dans l'immense et splendide basilique de Cluny; architecture pouvant produire les plus vastes monuments et les plus humbles, avec les mêmes méthodes; architecture qui n'est que l'accumulation de petits moyens, tout comme la constitution religieuse qui les élève. Cependant la forteresse féodale conserve les traditions de la construction romaine antique, parce qu'elle s'élève par les mêmes procédés, au moyen de corvées ou de réquisitions. Déjà, à la fin du xie siècle, les moines, au faîte de la puissance, veulent paraître; ils sacrifient au luxe, sans changer leurs méthodes de bâtir; leurs magnifiques édifices sont exécutés souvent avec précipitation, sans soin, tandis que les seigneurs laïques, qui ne tiennent pas encore à l'apparence de la richesse, mais qui prétendent se renfermer derrière de bonnes murailles, construisent solidement, sans rien sacrifier à l'amour du luxe qui s'empare des monastères. Saint Bernard voit le danger, il établit sa réforme de Cîteaux; elle se fait immédiatement sentir dans l'architecture des édifices de cet ordre. Si l'on remarque, au xiie siècle, chez les clunisiens, à travers la sévérité des formes romanes, un penchant prononcé pour la richesse, une sorte de laisser-aller, de liberté dans les formes adoptées, des négligences dans l'exécution matérielle des constructions, en même temps qu'une grande recherche de sculpture; chez les cisterciens, au contraire, on voit l'empreinte d'une règle sévère : dans la manière de construire, du soin, de la régularité, des formules inflexibles, rien de trop, rien que le besoin matériel rempli, mais rempli scrupuleusement par des gens qui n'ont d'autre idée que celle du devoir accompli. Les monuments cisterciens ne sont toujours que des constructions, mais des constructions bien faites et solides; on les reconnaît à première vue. Voilà donc, pendant la période romane, des expressions diverses et tranchées de l'architecture, comme, au milieu de la société d'alors, on trouve plusieurs sociétés marchant parallèlement, mais non une société constituée. Il y avait l'architecture des moines noirs, il y avait l'architecture des moines blancs, il y avait l'architecture féodale; il n'y avait pas une architecture, parce qu'il n'y avait pas une

nation, et chacune de ces architectures exprime clairement les mœurs, les goûts, les habitudes, les tendances de ceux qui les ont faites.

Ce n'est qu'à la fin du XIIe siècle que la nation commence à se sentir, à la suite des tentatives plus ou moins heureuses d'affranchissement des communes, des discussions scolastiques, de l'étude de la philosophie antique et des progrès du pouvoir monarchique. L'esprit encyclopédique et l'application des sciences exactes s'emparent de tous les hommes éclairés ; alors l'influence des moines disparaît pour toujours de l'histoire de l'art. L'architecture tombe aux mains des laïques; en quelques années elle abandonne les traditions romanes, non-seulement en ce qui touche à l'exécution matérielle, à la structure, mais elle ne veut plus, même dans la sculpture, admettre les débris des arts byzantin ou de l'antiquité : c'est à la flore des champs, c'est dans les forêts qu'elle va chercher, sans exception aucune, ses motifs de décoration. Quant à la statuaire, elle s'attache à imiter la nature, et ne veut plus de ces types hiératiques venus de l'Orient, que les écoles monastiques avaient si scrupuleusement conservés. Alors, dans toutes les villes du domaine royal, se forme un noyau d'artistes vraiment nationaux, qui, à l'envi, font progresser le nouvel art avec tant de rapidité, qu'une génération d'hommes a pu le voir naître et arriver à sa maturité. Cette architecture du commencement du XIIIe siècle est le reflet le plus pur, le plus exact des idées de la nation à cette époque. Besoin de se constituer, de se réunir, de chercher, de savoir, d'appliquer instantanément les connaissances acquises, de les mettre en pratique, réaction contre les établissements religieux; on raisonne à propos de tout, on examine, on croit à la progression de l'esprit scientifique, on se livre à des hardiesses singulières sans s'arrêter un jour sur cette pente rapide. Les individualités ne tardent pas à disparaître dans ce mouvement des esprits; l'architecture arrive à se constituer à l'état de science. N'oublions pas que l'architecture alors était uniquement cultivée par des laïques sortis du peuple, ayant sous eux des corporations de corps de métier. Il semble que la couche moyenne de la société, au milieu de pouvoirs en lutte les uns avec les autres, sent le besoin de se réunir, de se soumettre à des principes qui lui appartiennent, qui la rendent pour ainsi dire indépendante du passé, qui lui permettent de suivre une voie toute nouvelle. Cette classe d'artistes et d'artisans, ne pouvant réclamer des droits politiques, n'espérant pas égaler la puissance de la noblesse féodale, demande au travail ses libertés; de l'art de l'architecture, elle fait une initiation, une franc-maçonnerie, et ses efforts tendent à rendre cette initiation plus difficile chaque jour; cette classe moyenne sent qu'elle ne possède rien, que l'étude et la

pratique des arts peuvent seules lui assurer une indépendance morale : elle se livre à cette étude avec passion ; elle rend les moyens pratiques compliqués, subtils, afin de rester la maîtresse dans l'art et de contraindre la noblesse séculière et cléricale à recourir aux initiés. Croire que l'art de l'architecture du XIIIe siècle, de l'architecture dite *gothique*, est un art sans liens avec la société d'alors, c'est méconnaître l'esprit de la nation à cette époque. Car cette architecture n'est que le réveil du vieil esprit gaulois ; esprit qui se passionne pour une idée, esprit qui vise à l'indépendance en concentrant ses forces dans l'obscurité, qui sait attendre, prendre son temps, malgré tout ce qu'on dit de sa légèreté, et qui parvient à se faire jour par toutes les issues qu'on lui laisse. L'architecture gothique, à son origine, est une protestation contre la puissance monacale ; c'est le premier et le plus vigoureux effort de la science, de l'examen, de la recherche des faits contre la tradition. Ses monuments, dont la structure repose sur des principes entièrement nouveaux, dont la décoration ne veut plus rien prendre au passé, ses monuments sont devant nos yeux, leurs pierres parlent, elles n'expriment pas « la souffrance, » comme le disait dernièrement l'Académie des Beaux-Arts, mais, au contraire, le travail affranchi, le triomphe de l'intelligence qui se sent, qui agit, qui devient indépendante, qui cache ironiquement ses secrets à des maîtres indifférents et aveugles, qui sait qu'un jour elle deviendra la plus forte et sera maîtresse à son tour. Développé avec une rapidité incroyable, arrivé à son apogée cinquante ans après ses premiers essais, cet art, une fois le maître, exagère l'application de ses propres principes ; il suit avec rigueur une progression logique qui le conduit à l'abus ; mais du XIIIe au XVe siècle, il ne dévie pas un instant de la ligne tracée tout d'abord ; il perfectionne les moyens pratiques, comme aucun art, dans aucun temps, ne les avait perfectionnés : il arrive, pour la structure, à un formulaire ; dans la décoration, à une imitation servile, et bientôt outrée de la nature ; il pousse le réalisme jusqu'à adopter, dans la statuaire, la laideur, mais la laideur étudiée, comme type de la représentation humaine. Toutefois l'exécution ne décline pas comme dans l'art romain : il y a exagération, abus ; il n'y a pas décadence. Si bien que, quand le XVIe siècle veut revenir à l'imitation de l'architecture antique, il trouve des ouvriers habiles, des architectes capables, savants, rompus à toutes les ressources de leur art.

Que voyons-nous en Italie pendant cette période comprise entre le XIIIe et le XVe siècle? D'abord, une grande indécision ; un art ou plutôt des arts qui s'essayent, qui subissent des influences très-diverses ; nul principe arrêté, nul rapport entre la structure et la décoration ; un amour

pour le luxe, pour le *paraître*, et une exécution barbare, sentant la décadence : ce n'est plus la sculpture antique, ce n'est pas comme en France l'imitation franche de la flore locale ; c'est un compromis sans style, sans caractère, entre les traditions romaines et byzantines et les influences des arts du Nord. Ce n'est guère qu'au commencement du xve siècle que l'Italie voit naître..... non une architecture, mais des architectes. Il semble que du jour où cette contrée a été arrachée à l'empire de Rome, elle est devenue l'image du morcellement. Non-seulement les villes sont rivales, se déchirent le sol, mais, dans les productions d'art, on ne rencontre que des artistes, non des principes; les individualités sont parfois brillantes, mais ce ne sont que des individualités : aussi l'étude de l'art de l'architecture au moyen âge en Italie ne peut-elle produire que des biographies, non une histoire, ni par conséquent un enseignement. Les Italiens du moyen âge, n'ayant pu former un art, pas plus qu'ils n'avaient su former une nation, devaient revenir naturellement à l'imitation des arts romains ; c'est ce qu'ils firent un siècle avant nous, et là encore les individualités apparaissent. Si nous nous occupons de la renaissance italienne, de laquelle parlerons-nous? Est-ce de la renaissance de Brunelleschi, de celle de Michelozzo, de L. Batista Alberti, de Bramante, de Balthazar Peruzzi, de Sansovino? Les œuvres de ces maîtres, quel que soit leur mérite particulier, sont des œuvres individuelles qui n'ont point entre elles ces rapports, cette filiation que l'on aime à trouver dans les productions d'art d'un pays; rapports qui sont si frappants chez nous, de la Garonne à la Manche, pendant le cours du xvie siècle. Grâce cependant à l'influence de ces maîtres italiens du xve siècle, voilà que la jeune noblesse française, au retour des campagnes de Charles VIII et de Louis XII, veut bâtir des palais italiens. Vous allez voir comme la vieille malice des artistes français se fait jour, comme le Gaulois reste Gaulois.

Depuis le xiiie siècle jusqu'au commencement du xve siècle, l'art de l'architecture est un art tellement entier, combiné, soumis aux principes des initiés, qu'il ne peut admettre aucune influence ; ni le clergé dans la construction des églises, ni la noblesse séculière dans la construction de ses palais et châteaux, ni la riche bourgeoisie dans la construction de ses maisons, n'essayent et ne peuvent tenter de soumettre l'art à leurs fantaisies : l'art est absolument indépendant; c'est une puissance qu'on appelle quand on en a besoin, mais qu'on ne saurait diriger ; elle agit librement, elle se gouverne elle-même; les architectes, en un mot, forment un corps qui possède, dans le domaine des arts, ses priviléges, ses franchises auxquelles personne ne songe à porter atteinte. Pendant

cette période du moyen âge, d'ailleurs, chacun n'agit que dans sa sphère : le clergé cherche à maintenir et à augmenter ses prérogatives; la féodalité séculière se défend contre les envahissements du pouvoir royal, est en lutte perpétuelle avec la féodalité cléricale et avec les habitants des villes et des bourgs; le pouvoir royal est tout occupé d'accroître sa puissance politique. Mais ni les clercs, ni les laïques, ni le roi ne songent à se mêler aux questions d'art; ils n'aperçoivent ni ne craignent, par conséquent, cette nouvelle puissance indépendante qui s'élève par le labeur journalier : ils trouvent des artistes, des artisans, ils les emploient, mais ne les gouvernent pas. A la fin du XVe siècle, la noblesse, revenant d'Italie, se pique d'apprécier les choses d'art : elle s'est instruite; elle commence à former ce corps d'*amateurs* si puissant et si funeste aux arts depuis lors; elle s'est engouée des œuvres italiennes. Rentrés chez eux, les gentilshommes français veulent remplacer leurs vieux châteaux et manoirs par des palais de plaisance; ils rêvent portiques, colonnes, galeries, façades symétriques. Le vieil artiste gaulois, à bout de moyens, ayant épuisé toutes les ressources que pouvaient fournir les principes de l'art gothique, adopte donc le goût nouveau de ses clients. Au XIIIe siècle, ce sont les artistes qui avaient seuls provoqué le mouvement; au XVIe siècle, ils acceptent celui qu'on leur imprime. Mais, prenant seulement l'apparence étrangère, ils conservent le fond national, ils continuent à construire des édifices gothiques, quant aux dispositions générales, quant à la structure; seulement, pour plaire à leurs maîtres, ils jettent sur ce vieux corps un vêtement nouveau, composé de quelques bribes tirées de la renaissance italienne. Puisqu'on veut des ordres antiques, ils prennent, à peu près, des ordres antiques comme une décoration : la flore locale est remplacée par des arabesques, les profils prismatiques par des moulures italiennes. Jupiter, Vénus et Diane, les nymphes et les tritons remplacent les anges, les personnages à costumes contemporains et les saints. Voilà les châtelains ravis, et les artistes, qui alors ne croyaient guère plus aux anges et aux saints qu'à Diane ou à Mercure, ne sont pas moins satisfaits d'être débarrassés de toute la défroque de l'art gothique arrivé, dans sa forme, aux dernières limites du possible. Mais, pour ces principes de l'art, pour ces méthodes filles de plusieurs siècles d'expériences, elles ne changent pas, et les architectes qui font si bon marché de leurs ornements gothiques, qui adoptent si facilement le vêtement étranger, se soumettant à la mode, ne prennent aux Italiens ni leurs procédés de construction, ni les dispositions générales de leurs plans. Ils continuent à tracer leurs plans gothiques, à construire comme leurs prédécesseurs, à poser des toits aigus

sur leurs bâtiments, à les couronner de tuyaux de cheminée apparents, à faire des portiques bas abrités de la pluie, des fenêtres à meneaux, des escaliers étroits et nombreux, de grandes salles largement éclairées pour les réceptions et de petites pièces pour l'habitation journalière ; à se soucier assez peu de la symétrie, à flanquer leurs logis de tours ou de pavillons, à songer à la défense, à rendre les bâtiments indépendants les uns des autres au besoin, à percer des jours en rapport avec les pièces qu'ils doivent éclairer. Et la noblesse, amateur des arts, de battre des mains, parce qu'elle voit, sur les façades de ses palais, des colonnes et des portiques à l'italienne, des arabesques et des cariatides, et tout le monde de dire alors et de répéter depuis niaisement que ces édifices sont l'œuvre des Joconde, des Rosso, des Primatice, des Serlio !

N'omettons pas de constater que la plupart de ces artistes embrassent le parti de la Réforme au moment où elle commence en France à faire des prosélytes. A travers son éclat, le XVI[e] siècle, chez nous, est une longue et parfois une tragique mystification. On se trompe les uns les autres ; chacun fait parade de sentiments opposés à ses véritables penchants ou à ses intérêts. On se bat à propos de questions religieuses, et catholiques ou réformistes sont les gens les plus incrédules. La réformation se recrute principalement dans la classe élevée, qui avait tout à perdre dans une révolution sociale et qui ne réformait pas ses mœurs. Le peuple défend les traditions religieuses avec fanatisme, lui qui n'avait rien à perdre et tout à conquérir ; il mêle à la défense des traditions de l'Église, à ses alliances avec le plus despote des rois catholiques, des sentiments républicains. La royauté est faible et indécise, au moment où l'énergie était surtout nécessaire. Celui qui parvient à remettre de l'ordre dans le pays, Henri IV, est de tous le plus ingénieux et le plus spirituel mystificateur. Les arts du temps sont bien la fidèle image de ce chaos dans les idées. Confusion, défaut d'unité, d'harmonie entre les principes et l'apparence, importance exagérée donnée aux détails ; exécution négligée souvent, maniérée toujours, molle, indécise. Quelques individualités surgissent au milieu de ce désordre, mais elles ne laissent pas de trace après elles. Ce sont des éclairs, non la lumière. C'est au milieu des ruines que finit ce siècle si brillant pendant ses premières années. Cependant l'esprit civil s'était formé, le sentiment du devoir politique s'était développé, l'unité nationale avait fait des progrès. Dès les premières années du XVII[e] siècle, on voit qu'une révolution s'est faite dans les arts : on est revenu de l'engouement pour l'Italie. Il s'élève alors sur le sol français des édifices civils empreints d'un caractère nouveau ; ce ne sont plus les fantaisies désordonnées ou les mystifications de

la renaissance, ce ne sont plus les traditions gothiques, et cependant le vieil esprit gaulois reparaît avec toute son énergie. L'architecture de cette époque est raisonnée, dépourvue d'ornements superflus ; elle est contenue, étudiée dans sa structure, exactement appropriée aux besoins ; elle vise même, avec une sorte d'affectation puritaine, à n'employer que les moyens suffisants, mais cela sans pédanterie, en sachant conserver une aisance pleine de calme ; elle fait parade de la structure, elle la montre, elle veut qu'on la voie et qu'on l'apprécie, elle tient à la solidité, mais sans lourdeur : c'est l'architecture de gens d'esprit, passablement désillusionnés, instruits, aimant la richesse sans faste, le bien-être sans mollesse ; d'ailleurs, reprenant ce caractère d'indépendance qu'elle avait perdu pendant le siècle précédent et qu'elle allait perdre encore une fois.

L'architecture comprise entre la fin du règne de Henri IV et la majorité de Louis XIV est bien encore l'architecture française, et, après celle des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, c'est, à mon sens, celle qui mérite le mieux ce titre. En parcourant un château ou un hôtel du temps de Louis XIII, on vit avec ceux qui l'ont habité. Ces édifices sont l'enveloppe de la société de cette époque, la dernière qui ait laissé une trace profonde dans l'histoire des travaux de l'intelligence et des arts, qui ait possédé à la fois des caractères fermes, indépendants, et l'esprit le plus vif et le plus élégant avec cette bonhomie caustique qui appartient à notre pays. Le long règne de Louis XIV parvint à grand'peine à étouffer ce dernier effort de l'esprit français dans les arts. Louis XIV aime les bâtiments ; mais il apporte dans la direction des arts des tendances opposées à leur développement, car les arts ne peuvent vivre qu'avec l'indépendance morale de l'artiste. De son temps, les bonnes et sages traditions de la construction se perdent, l'exécution devient de plus en plus négligée, les maçons bâtissent mal, les charpentiers ne savent plus assembler les bois avec intelligence et économie, les sculpteurs n'ont plus cette main ferme, cette finesse de sentiment, ce goût pour le vrai qu'ils possédaient encore au commencement du XVIIe siècle ; leur ciseau alourdi ne produit que des œuvres monotones et sans caractère, pompeuses sans grandeur ; les vieux corps de métiers sont morts ; ce qu'il restait de français dans nos arts est usé. On m'a quelquefois accusé d'être sévère et même injuste pour les arts du siècle de Louis XIV, et bien que ce siècle soit assez grand dans tout ce qu'il a laissé pour se passer de mon admiration, cependant je tiens à justifier mes appréciations. C'est parce que je vois en Louis XIV un grand roi que je regrette de trouver chez lui un esprit peu disposé à aider au véritable développement des arts. Lorsqu'un souverain ne se mêle en rien des questions d'art, qu'il laisse aux arts une

entière liberté, on ne saurait le rendre responsable de leur progrès ou de leur déclin pendant son règne ; mais quand un monarque absolu prétend exercer une influence sur toute chose et même sur les travaux de l'esprit parmi ses sujets, il est bien permis, je pense, de le rendre responsable de l'affaissement de cet esprit : or personne ne me contestera que l'art de l'architecture était plus brillant au moment de la majorité de Louis XIV qu'à sa mort. Il en est de ses architectes comme de ses ministres et de ses généraux. Il commence par appeler près de lui des Colbert et des Louvois, et il finit par des Chamillart et des Ponchartrain. Il trouve des De Brosse, des Le Mercier, des Blondel, des François Mansart, et finit par confier de grands travaux à des Perrault, des Hardoin-Mansart, ce dernier bien heureux de posséder le nom de son oncle, mais ne possédant que cela. Louis XIV, ce roi si français, si bien en garde contre les influences étrangères, ne voit les arts qu'à travers les Romains, et quels Romains ! Il veut rivaliser avec l'antique Rome, et cet esprit si droit, si maître de lui-même, si modéré en toute chose, si bon appréciateur de ce qui est juste et convenable, étouffe, dans le domaine des arts, le génie naturel, original, français, de ce peuple dont il cimente l'unité, dont il élargit la place. Mais, depuis le milieu du XVIe siècle, l'art est évidemment dérouté chez nous ; son histoire est une contradiction perpétuelle ; il a perdu sa voie. Sous Catherine de Médicis, le peuple, les artistes ont en aversion les Italiens et tout ce qui vient d'Italie, et on imite les arts italiens. Sous Henri IV et Louis XIII, on ne jure que par l'antiquité, et les arts reprennent leur allure française. Sous Louis XIV, on ne pense que ce que pense Louis XIV. Le roi a le cœur le plus français qui ait jamais battu dans la poitrine d'un souverain, et il *veut* avoir de l'architecture romaine; lui-même se fait peindre ou sculpter partout en empereur romain. Sous Louis XV, la politique comme les arts s'affaissent. Les philosophes parlent au nom de la raison, et jamais les arts n'ont été moins soumis à la raison qu'à cette époque. Sous la République, l'esprit national se développe jusqu'au délire : on jette bas nos édifices nationaux, et on va chercher à Rome des modèles chez nos anciens maîtres. On veut reproduire l'architecture des civilisations aristocratiques de l'antiquité, en criant : « Mort aux aristocrates ! » Je ne prétends pas faire du *chauvinisme* en fait d'art. Les arts appartiennent à toute l'humanité, sur quelque partie du globe qu'ils se développent ; ils n'ont pas de patrie : je le sais et je l'admets. Mais chaque peuple ou chaque centre de civilisation si l'on veut (car les délimitations territoriales ne sont pas toujours en cela d'accord avec les faits) a, comme je l'ai dit, son génie particulier qu'il ne faut pas méconnaître, et c'est parce que nous avons

trop souvent méconnu notre propre génie, depuis trois cents ans, que nos arts, après tant de variations, se sont abâtardis, ne savent plus ni à quel temps ni à quel peuple se rattacher. Il est beau d'avoir l'esprit cosmopolite, d'admettre que tous les humains sont frères, que toutes les idées appartiennent à tous ; mais la réalité nous démontre sans cesse que notre cerveau de Français n'est pas construit comme celui de notre voisin l'Anglais ou le Germain. Profitons des idées de nos voisins, mais sachons en avoir à nous, puisque nous le pouvons, et ne croyons pas surtout que, par cela même que d'autres peuples sont ou ont été doués d'une intelligence rare, d'une imagination créatrice originale, il nous est absolument interdit d'en avoir. Il ne m'appartient pas de dire ce que sont les arts de notre temps... ce qu'ils peuvent être, il faut le chercher : c'est à quoi nous devons tous concourir, car je ne saurais admettre qu'en France, et tant qu'il y aura une France, les arts puissent périr. La séve est à l'état latent ; il suffit de quelques beaux jours et d'un peu de raison pour la faire remonter jusque dans les plus faibles rameaux.

Peut-être de me suis-je étendu trop longuement, dans cet *Entretien*, sur l'époque de transition des arts de l'antiquité aux arts modernes ; mais il ne faut pas oublier que nous avons à combattre des préjugés profondément enracinés. Si ces préjugés ne tendaient qu'à méconnaître l'importance de certains faits historiques, qu'à perpétuer, dans l'étude de l'art, certaines exclusions, je ne me serais peut-être pas arrêté aussi longtemps sur les arts byzantins, sur les principes des arts occidentaux, sur leurs tendances et leur valeur. Mais ces préjugés ont, à mon sens, un inconvénient plus sérieux ; ils nous portent à méconnaître la nature du génie moderne occidental ; ils nous repoussent, nous, les mieux doués pour la culture des arts en Occident, au dernier plan. Ce n'est pas juste, c'est maladroit, c'est nous empêcher de profiter des efforts de nos devanciers, c'est effacer les produits raisonnés et utiles d'une longue expérience. L'art du moyen âge n'a eu chez nous qu'un seul tort : c'est de se développer trop tôt. L'art a fait sa révolution de 1789 en 1170 ; dès cette époque, il s'était complétement affranchi de tout ce qui pouvait gêner son indépendance et son allure nationale : il avait refondu les traditions, il avait admis des principes aussi *libéraux* qu'on puisse les demander, il avait trouvé une voie nouvelle et sans limites, tout en formulant des méthodes très-arrêtées et très-sûres. Né sous la féodalité, qui n'était pas une institution en rapport avec le caractère français ; né dans les classes laïques, dans le peuple, il a subi le sort de la féodalité, est tombé avec elle, bien qu'il lui fût antipathique par son essence. Il a été enveloppé dans le désastre des institutions du

moyen âge ; mais est-ce une raison pour ne pas rendre aujourd'hui à cet art national la place qui lui est due? De ce que, pendant plus de trois siècles, il a été méconnu, honni, est-ce une raison pour ne pas le réhabiliter, pour ne pas chercher, dans ses principes si larges, si conformes à notre esprit, les éléments qui peuvent aujourd'hui nous servir? Notre caractère, nos tendances ne sont-ils pas toujours les mêmes? Les nationalités se modifient-elles? L'expérience de chaque jour ne vient-elle pas, au contraire (et peut-être aujourd'hui plus que jamais), nous montrer que ni les conquêtes, ni les institutions, ni les délimitations politiques, ni les combinaisons de la diplomatie ne sont d'aucun poids pour modifier l'esprit des races qui couvrent le globe? Nos arts, si brillamment développés du XIIe au XVe siècle, sont à nous, sont le fruit de notre labeur, de notre génie; de leurs principes, nous pouvons déduire des conséquences aujourd'hui, demain, tant que nous serons ce que nous avons été et ce que nous sommes. Les civilisations de l'antiquité ont péri parce qu'elles ne se composaient que de maîtres et d'esclaves. Dans l'antiquité, il n'y a pas ce que nous appelons aujourd'hui une nation, c'est-à-dire une agglomération de provinces réunies par un même esprit, une même pensée, dont tous les membres s'intéressent à la conservation du corps et y contribuent. Dans l'antiquité, nous voyons des monarchies absolues appuyées sur une théocratie, des républiques oligarchiques ou aristocratiques, puis une populace grossière, la lie, les esclaves. Toute inspiration, tout mouvement, tout travail intellectuel, tout sentiment de dignité et d'indépendance vient d'en haut. Notre pays n'est pas ainsi fait : la nation s'est formée seule, en dépit d'institutions qui lui étaient imposées à la suite de la conquête, s'est élevée seule, et, encore aujourd'hui, agit seule dans les grandes occasions, contrairement souvent aux calculs des hommes les plus habiles et les plus expérimentés. Heureux celui qui comprend son génie, ses instincts, et qui ne craint pas de s'y fier. La féodalité séculière ou cléricale est à côté de la nation, elle n'est pas dans la nation; elle ne sait ni ne voit le travail qui se produit dans son sein ; la féodalité s'en sert, mais ne le dirige ni ne l'entrave ; ou quand, par hasard, elle a cru devoir l'entraver, il s'est trouvé qu'elle s'y prenait toujours trop tard, ce qui prouve qu'elle n'en apercevait pas les progrès. C'est là toute l'histoire de nos arts, et c'est là aussi ce qui fait qu'ils ne peuvent périr, malgré trois siècles d'oppression. La réaction est prête; nous en possédons les éléments, car, depuis vingt-cinq ou trente ans, nos artisans, nos ouvriers acceptent avec empressement toutes les tentatives de réhabilitation de nos arts nationaux. Encore aujourd'hui, comme toujours en France, c'est en bas que le mouvement se produit ; le labeur

se fait dans l'atelier et le cabinet; le vieil esprit des artisans laïques du XIIe siècle se réveille peu à peu, car chez nous le dernier des ouvriers raisonne, veut comprendre ce qu'il fait, et il s'attache avec passion aux ouvrages dont l'ordonnance comme les détails ont un sens logique pour lui. Nos ouvriers, enfin, sont pétris du même limon que nos soldats : les uns et les autres se dévouent d'autant plus volontiers qu'ils comprennent mieux le but de leur dévouement et que ce but est élevé. Mais il sera temps plus tard d'apprécier la valeur de ce fait, de constater l'importance des éléments dont nous disposons et de chercher les moyens de les utiliser, car notre siècle n'a pas encore tout dit.

SEPTIÈME ENTRETIEN

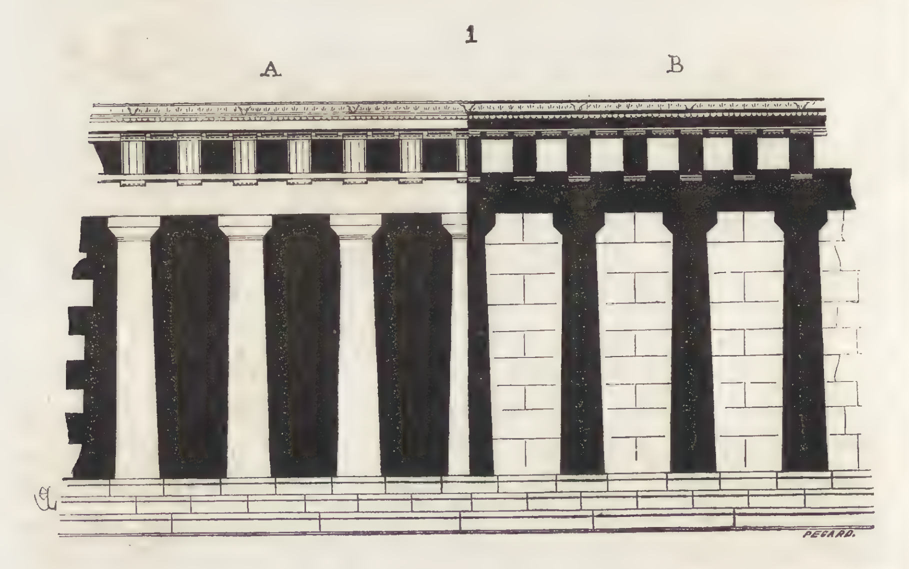
SUR LES PRINCIPES DE L'ARCHITECTURE OCCIDENTALE AU MOYEN AGE.

Pendant longtemps on a étudié l'architecture des anciens sans tenir compte des effets produits par la coloration de la forme, que cette coloration ait été obtenue par des incrustations et placages de marbres ou par des peintures sur enduits. Les Orientaux comme les Grecs, et même les Romains, n'ont jamais admis que la construction réelle d'un édifice dût rester apparente. Les Grecs ont coloré les marbres blancs lorsqu'ils ont employé cette belle matière. Si légère que l'on veuille supposer cette coloration (et tout fait croire, au contraire, qu'elle était vive et heurtée), elle n'en avait pas moins pour effet de dissimuler la véritable structure sous une sorte de tapisserie indépendante de cette structure. Je ne suis pas de ceux qui admettent que les Grecs aient pu se tromper dans l'exécution des œuvres d'art, et, si l'on trouve chez eux des procédés étranges en apparence, auxquels nos yeux ne s'habituent que difficilement, je crois plus volontiers à l'imperfection de nos sens qu'à une erreur de la part de ces maîtres.

Depuis longtemps déjà, les travaux des archéologues et des artistes ont prouvé aux plus incrédules que tous les monuments grecs étaient colorés à l'extérieur comme à l'intérieur sur un enduit mince lorsque

la pierre est grossière, sur le parement poli lorsque l'édifice est en marbre ; ce fait indiscutable donne à penser que les Grecs ne croyaient pas que la forme seule constituât l'architecture, et qu'ils admettaient que cette forme dût être complétée, aidée ou modifiée par l'assemblage de couleurs différentes. Il n'est pas besoin d'une grande expérience des choses d'art pour reconnaître combien la coloration influe sur la forme et même sur les proportions ; si, par exemple, nous colorons en noir les métopes et le mur de la *cella* d'un temple grec, nous obtiendrons un tout autre effet que si, au contraire, nous laissons en blanc ces métopes et ce mur en couvrant de noir la corniche, les triglyphes, l'architrave et les colonnes, figure 1, toutes dimensions et proportions égales d'ailleurs.

1



Par la première coloration, indiquée en A, l'ordre prendra de l'ampleur ; l'architrave, les triglyphes et la corniche, de l'importance ; par la seconde, indiquée en B, les colonnes paraîtront plus maigres, plus hautes, l'entablement perdra de sa valeur. La coloration avait donc une grande influence sur l'effet produit par l'architecture, et nous ne pouvons aujourd'hui juger les édifices de l'antiquité grecque qu'en tenant compte de cette coloration. Tel ordre, qui nous semble lourd, pouvait paraître svelte ; tel autre, qui affecte des proportions grêles, présentait un aspect solide et ferme.

Les Grecs avaient des sens trop délicats pour n'avoir pas compris le parti que l'on pouvait tirer de ce principe dans l'architecture, et pour se priver d'un moyen aussi puissant de frapper les yeux en donnant à la forme une signification différente, dirai-je, par suite de colorations

diverses. Nous sommes sous l'empire de préjugés enracinés, nos sens se révoltent devant des faits qui cependant sont la conséquence de l'observation des lois naturelles. Dans la sculpture et l'architecture, nous nous sommes habitués depuis longtemps à ne vouloir admettre que la forme, comme si toute chose en relief devait être dépourvue de coloration. Sur quoi s'appuie ce sentiment? Je vais tenter de l'expliquer, d'autant que ce sentiment est la conséquence de principes nouveaux dont peut-être on n'apprécie pas la valeur. C'est encore là une de ces contradictions sans nombre à travers lesquelles les arts s'égarent aujourd'hui. Quelques prôneurs exclusifs de l'architecture antique ne veulent pas appeler la coloration à l'aide de la forme, bien que les anciens aient admis toujours ce moyen; et, ne voulant pas admettre la coloration dans l'architecture, ils outrent ainsi les tendances des architectes du moyen âge qui ont donné à la structure une importance inconnue jusqu'alors. Pour être plus clair, c'est comme si l'on disait : « Je n'admets pas d'autre mode d'architecture que celui adopté dans l'antiquité, mais j'entends qu'on n'emploiera pas le moyen le plus puissant, mis en œuvre par les architectes anciens, pour produire certains effets propres à l'objet; je crois devoir exclure les procédés de bâtir employés pendant le moyen âge, mais je prétends que les conséquences de ces procédés devront avoir une influence dominante sur notre architecture. »

Les Asiatiques ont coloré leur architecture.

Les Égyptiens ont coloré leur architecture.

Les Grecs ont coloré leur architecture.

Les Romains ont coloré leur architecture, soit au moyen de peintures, soit en employant des matières de couleurs différentes.

Les Arabes ont coloré leur architecture.

Pendant la période byzantine et romane occidentale, on a continué à colorer l'architecture.

Pendant la période dite gothique, par tradition, on a coloré l'architecture; mais à la suite des raffinements apportés par les maîtres de cette époque dans la structure, on a peu à peu abandonné la coloration des édifices, en voulant laisser voir les combinaisons savantes et compliquées de la construction. La peinture a cessé d'être monumentale et ne s'est plus appliquée que dans certains cas exceptionnels.

Pour tous les peuples de l'antiquité et des premiers temps du moyen âge, un édifice n'était considéré comme achevé que si la coloration venait en aide à la forme. A dater du XIII[e] siècle, en France, la forme n'a plus besoin de ce complément, la forme résulte d'une structure qui tire son effet de ses propres combinaisons; la géométrie l'emporte sur la

peinture ; la peinture est un luxe, une richesse, un ornement, mais l'architecture peut s'en passer et s'en passe. Chaque jour, ces deux arts, l'architecture et la peinture, essentiellement liés l'un à l'autre, tendent à se séparer, et on arrive à suspendre des tableaux sur des murs blancs sans que le peintre et l'architecte aient prévu : l'un, que son tableau serait accroché dans tel édifice ; l'autre, que son édifice recevrait telle peinture.

Nous avons perdu, depuis longtemps déjà, cette habitude de l'harmonie, sans laquelle l'art ne saurait exister. Il faut que l'architecte soit assez peintre et sculpteur pour comprendre le parti qu'il peut tirer de ces deux arts, frères du sien ; il faut que le sculpteur et le peintre soient assez sensibles aux effets produits par l'architecture pour qu'ils ne dédaignent pas de contribuer à augmenter ces effets. Les choses ne vont pas ainsi ; l'architecte élève son édifice, lui donne certaines formes qui lui conviennent ; puis, le monument fait, on le livre au peintre. Celui-ci cherche avant tout à faire valoir sa peinture ; il se soucie médiocrement d'obtenir un effet général auquel l'architecte lui-même n'a pas songé. Le statuaire travaille dans son atelier et apporte, un matin, ses bas-reliefs ou statues. L'architecte, le peintre et le statuaire ont peut-être, chacun de leur côté, montré un talent remarquable, mais l'œuvre ensemble ne produit qu'un effet médiocre ; la statuaire n'est pas à l'échelle de l'édifice, ou présente des formes tourmentées là où l'œil chercherait le repos ; la peinture écrase l'architecture, elle semble un hors-d'œuvre, elle est sombre là où l'on voudrait de la lumière, brillante là où le calme eût été nécessaire. Ces trois arts, au lieu de s'entr'aider, se nuisent. Il va sans dire que l'architecte, le sculpteur et le peintre s'accusent réciproquement de la non-réussite de l'ensemble. Nous ignorons quels étaient, dans l'antiquité ou dans le moyen âge, les rapports entre les architectes, les sculpteurs et les peintres, mais il est certain, à voir les monuments, que ces rapports existaient, qu'ils étaient directs, suivis, intimes. Je ne crois pas que les artistes y perdissent ; il est certain que l'art y gagnait. Nous retrouvons encore les traces de cette alliance entre les arts pendant le XVIIe siècle, au moins dans les intérieurs des palais ; les galeries d'Apollon, au Louvre, de l'hôtel Lambert, et même des Marbres, à Versailles, nous offrent les derniers spécimens harmonieux des trois arts qui doivent marcher unis, s'ils prétendent produire de grands effets. Cette alliance précieuse fut rompue du jour où l'architecture se renferma dans les préjugés d'école, où le peintre fit des tableaux et non de la peinture, où les sculpteurs firent des statues et non de la statuaire. Les musées, les galeries d'amateurs se remplirent, et les monuments se dé-

pouillèrent de leur véritable parure ; le vulgaire en vint à déclarer que la pierre nue, froide, blanchie, était seule monumentale, et celui qui n'aurait pas voulu habiter une chambre non tendue de papiers bariolés, n'admettait pas que le temple élevé à Dieu, ou la salle du palais, reçût la plus légère coloration. Cependant, comme on reconnaît chez nous qu'il faut encourager les arts, on commanda des tableaux aux peintres, et ces tableaux furent attachés dans des monuments que jamais ces peintres n'avaient vus, attachés en dépit des formes de l'architecture, de la dimension des intérieurs, de la direction des jours. On commanda des statues aux statuaires, que ceux-ci exécutaient sans difficulté, mais sans savoir où elles seraient logées. Nous ne pouvons donc nous vanter d'être un peuple sensible aux choses d'art, puisque nous ne comprenons plus la nécessité de cette harmonie entre les arts, destinés à marcher de concert. La sculpture et la peinture ont été, à toutes les belles époques, la parure de l'architecture ; parure faite pour le corps auquel on l'applique et qui ne saurait être abandonnée au hasard. Mais pour conserver l'autorité qu'elle avait acquise sur les autres arts, l'architecture devrait avant tout se respecter elle-même, et se rendre digne de cette parure qui lui semblait autrefois nécessaire.

Aujourd'hui nous voyons les monuments de l'antiquité en ruine, saccagés, portant tous l'empreinte de la dévastation des barbares. Ces ruines sont souvent perdues dans la poussière ou la fange, entourées de débris informes ; or, les anciens, s'ils élevaient de beaux monuments, ne négligeaient pas leur entourage, choisissaient leur place ; ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la Divinité, et les temples, les palais n'étaient jamais, à Athènes ou à Rome, comme la plupart de nos monuments publics, les pieds dans la boue. Alors, la coloration extérieure des édifices, qui, chez nous, paraîtrait ridicule (comme il est ridicule de voir un personnage vêtu d'un brillant costume marcher dans la rue), acquérait une grande valeur par le soin qu'on avait pris de préserver ces monuments de toute atteinte, à cause de la place qu'on leur faisait, des accessoires dont on les entourait. Ces sentiments de respect pour l'œuvre d'art, nous les trouvons très-développés chez les Orientaux. On comprend pourquoi une pagode est colorée de la base au faîte de vives couleurs, d'incrustations, d'émaux, quand on ne parvient à la porte de cette pagode qu'après avoir traversé plusieurs cours, de plus en plus restreintes et de plus en plus riches, pavées soigneusement de marbres, ornées d'arbustes et de fontaines. On comprend la richesse des sanctuaires égyptiens quand, pour y pénétrer, on a franchi ces pylones, ces

portiques, ces vestibules dont le luxe s'accroît à mesure que l'on avance vers le lieu sacré. On comprend enfin la brillante peinture du temple grec lorsque l'on voit de combien d'objets d'art il était entouré; que l'on se représente ces bois sacrés, ces clôtures, ces mille accessoires dont la présence était comme une introduction à la dernière et la plus complète expression de l'architecture.

Nous avons trop oublié qu'il faut, aux œuvres d'art, une *mise en scène.* L'antiquité n'a jamais abandonné ce principe; le moyen âge a tenté souvent de s'y rattacher, mais avec une infériorité manifeste, surtout en France, car en Italie on reconnaît encore l'influence de ces traditions païennes, et c'est en grande partie la cause de l'effet que produisent les œuvres d'architecture de ce pays, bien que, prises en elles-mêmes, ces œuvres soient souvent beaucoup au-dessous de ce que nous possédons en France. C'est encore de l'art de parer l'œuvre d'art, et depuis longtemps nous paraissons ne plus le croire. Disons tout de suite que cette sorte de négligence, propre à notre caractère national, est la conséquence d'une belle et noble qualité; mais cette conséquence pourrait être évitée en conservant les avantages du principe dont elle découle. Pour cela il faudrait que nous eussions l'exacte connaissance de nos aptitudes, en laissant de côté quelques préjugés, des doctrines incomplètes ou surannées, des banalités qui courent le monde et que nous, artistes, par faiblesse ou par ignorance, nous n'avons pas le courage ou le moyen de combattre hardiment.

Nous possédons, entre autres peut-être, les qualités les plus propres au développement des arts et particulièrement de l'architecture; non-seulement nous ne savons pas en profiter, mais nous les laissons étouffer sous le régime de la vulgarité qui nous domine, parce que nous voulons paraître autres que ce que nous sommes, parce que nous négligeons les dons précieux qui nous sont dévolus. Nous élevons un monument, mais nous le plaçons mal, nous l'entourons mal, nous ne savons pas le présenter au public; c'est un chef-d'œuvre peut-être, mais nous nous y sommes pris de façon que tout le monde le couvre de boue. Nous n'avons pas su respecter notre œuvre, personne ne la respecte; quoi de plus juste? Les plus mauvais édifices du moyen âge ou des temps modernes, bâtis en Italie, sont toujours placés pour produire de l'effet; le pittoresque joue un rôle important. Nous avons remplacé cela par la symétrie qui est contraire à notre esprit, qui nous ennuie, nous fatigue; c'est la dernière raison de l'impuissance. Ni l'Acropole d'Athènes, ni le Forum romain ou celui de Pompéi, ni les descriptions de Pausanias ne nous donnent des dispositions symétriques d'ensemble. La symétrie chez les

Grecs ne s'applique qu'à un édifice, encore les exceptions abondent-elles, jamais à un ensemble d'édifices. Les Romains eux-mêmes, qui ont voulu admettre cette condition dans les masses, n'y sacrifient point le besoin, le bon sens, la nécessité. Mais avec quel art les Grecs savent-ils placer leurs monuments ! Quelle juste appréciation de l'effet, de ce que nous appellons aujourd'hui le pittoresque ! objet de dédain pour nos architectes... Et pourquoi ? parce que le monument tracé sur le papier ne tient compte généralement ni du lieu, ni de l'orientation, ni des effets d'ombres et de lumières, ni de l'entourage, ni des différences de niveaux, si favorables, cependant, aux formes architectoniques; parce qu'avant tout, avant même de satisfaire exactement aux données d'un programme, l'architecte pense à élever des façades symétriques, pondérées, une grande boîte dans laquelle on viendra, après coup, disposer les services comme on pourra. Je n'ai pas besoin, je pense, de citer des exemples pour prouver que je n'exagère pas. Il suffit de regarder autour de soi. Si, encore, ces grosses boîtes régulières, nous les élevions sur des plates-formes, sur des terrasses, sur de vastes soubassements, comme les Romains l'ont fait toujours en pareil cas, et comme on l'a fait chez nous, à Versailles, à Saint-Germain, au XVIIe siècle ; si nous les entourions, si nous essayions de faire apprécier ce qu'elles peuvent avoir de majestueux comme ensemble de lignes symétriques, en les détachant au milieu des autres constructions de nos cités, il y aurait une raison ou une excuse à cet amour pour la symétrie ; mais non, ces grosses bâtisses sont perdues au milieu des villes, leurs socles sont dans le ruisseau, leurs façades ne peuvent être aperçues que séparément, et c'est seulement sur le papier, en examinant les plans, qu'on se donne le plaisir de penser que l'aile de droite est exactement de la même longueur et de la même largeur que celle de gauche. Les Romains, et surtout les Grecs, n'ont jamais admis la symétrie qu'autant que cette loi pouvait être comprise d'un coup d'œil, c'est-à-dire dans un espace assez restreint pour que l'œil pût être satisfait, sans l'aide du raisonnement, par une disposition de constructions pondérées. Mais s'il faut parcourir un kilomètre pour reconnaître que telle façade au nord (en supposant qu'on ait la mémoire des yeux) est semblable à telle autre au midi ; s'il faut sortir d'une cour et entrer dans une autre pour s'apercevoir (toujours en supposant que la mémoire est fidèle) que ces deux cours sont identiquement pareilles, je le demande, à quoi bon fausser le bon sens, gêner des services, torturer les programmes, pour obtenir un résultat aussi puéril, et qui n'amuse que quelques badauds ?

Sur quoi s'appuie-t-on pour nous donner chaque jour de pareils

exemples? Sur les traditions du moyen-âge? Certes non. Sur l'antiquité? Mais l'antiquité nous montre tout le contraire. Sur quoi donc? Sur certaines formules académiques très-récentes, mais peu raisonnées, contraires à notre esprit national, essentiellement indépendant et raisonneur; formules d'après lesquelles nous élevons des édifices incommodes, ennuyeux à voir, mais qui permettent à chacun de s'ériger en juge dans les questions d'architecture, et qui par cela même sont prônées comme infaillibles.

Lorsqu'on parcoure les ruines des cités grecques, on voit avec quel scrupule les architectes de la belle époque ont profité de la situation des lieux pour faire valoir leurs monuments. Ils aiment l'architecture en tant qu'art, mais ils sont aussi les amants de la nature, de la lumière; ils mettent de la coquetterie, dirai-je, dans la disposition d'un édifice; ils évitent la monotonie, redoutent l'ennui! Ce sont des savants, des artistes sévères, pleins de respect pour les principes et la forme; ce sont aussi des décorateurs subtils, des metteurs en scène délicats. L'architecte grec ne nivelle pas le rocher qui servira de base à son édifice, il le décore, il profite de ses aspérités, il le tranche avec goût et en connaisseur profond de l'effet. Voyons Athènes, Corinthe, et surtout ces vieilles cités de la Sicile, Agrigente, Sélinonte, Ségeste, Syracuse. Qui ne s'est pas dit en voyant les débris de ces villes: « Combien étaient heureux de vivre des hommes qui, sachant ainsi allier l'art aux beautés naturelles, jouissaient si pleinement de cette alliance? »

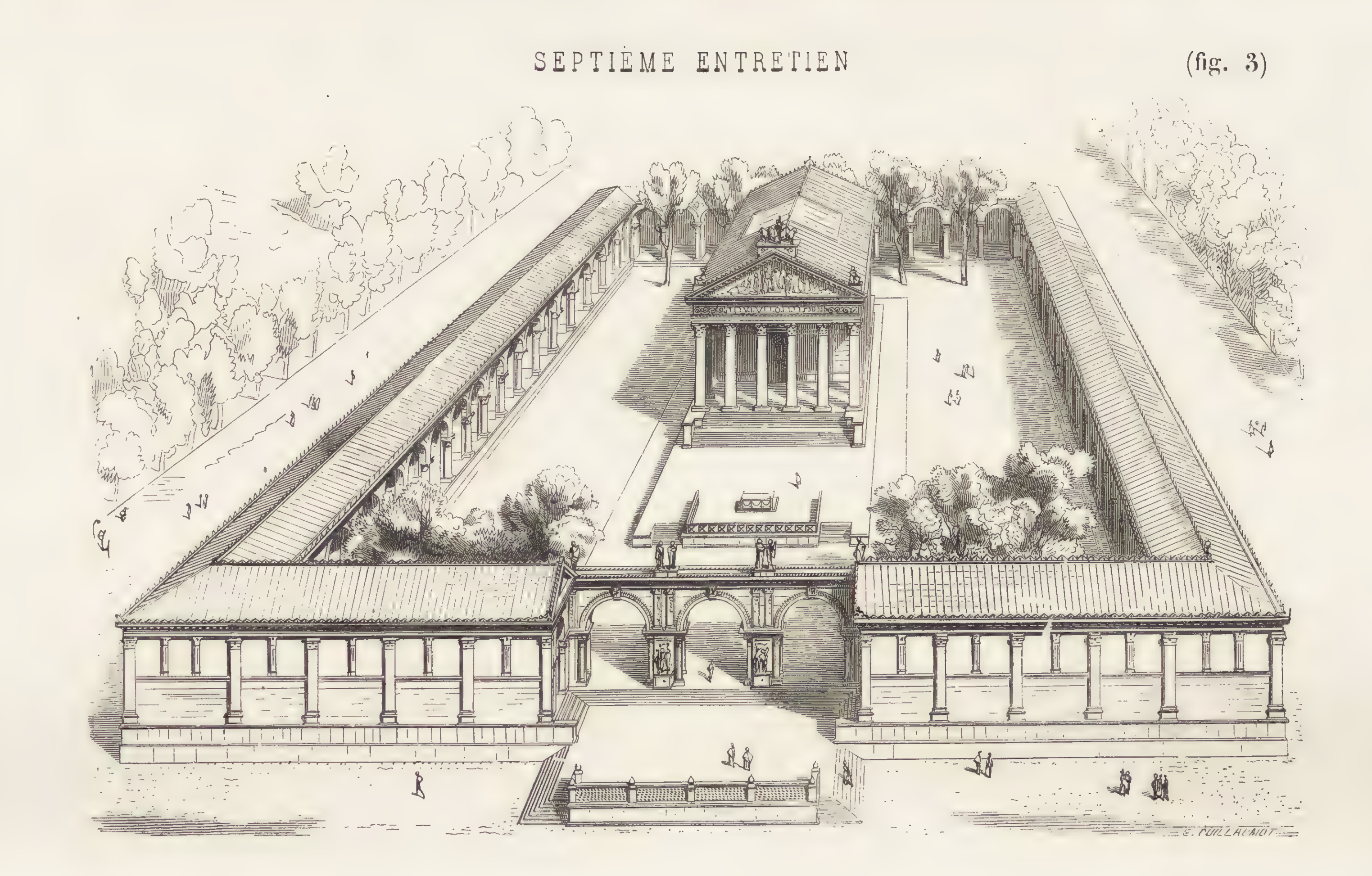
Le Romain n'est pas sous l'empire de ces préoccupations, il est sensible à d'autres beautés. D'abord il s'impose volontiers à la nature, et la soumet à son penchant pour l'ordre et la grandeur. Afin de rendre sensibles ces deux principes différents, nous avons, dans deux figures (2 et 3), donné la vue restaurée du temple de Junon-Lucine, d'Agrigente, et la vue cavalière d'un temple romain de l'époque impériale, avec ses portiques, ses clôtures extérieures, ses entrées, ses larges et somptueuses ordonnances[1]. Aujourd'hui, nous marchandons la place à nos monuments, ou si nous les isolons, nous les entourons de déserts, qui par la viduité de leur aspect rapetissent ces édifices, ne les rattachent à rien. Si

[1] Du temple de Junon-Lucine d'Agrigente on retrouve encore la grande plate-forme qui était posée sur le rocher, vers l'Orient, puis tout l'édifice ruiné. Notre vue est prise du côté de la ville, le temple étant bâti sur une longue crête de rochers calcaires qui servaient de remparts. Ces roches étaient, à l'intérieur, criblées de monuments taillés dans la pierre. On reconnaît, en visitant ces ruines perdues aujourd'hui au milieu de la campagne, que les architectes grecs étaient d'habiles paysagistes, et que cette qualité ne nuisait pas à leur art. Quant au Temple romain, conforme d'ailleurs à beaucoup d'édifices sacrés de l'époque impériale, il est gravé sur une médaille dédiée à Jupiter Vengeur par l'empereur Alexandre Sévère. On lit

(fig. 2)



(fig. 3)



nous avons du goût, nous ne savons pas le faire valoir, et nous pensons avoir tout dit lorsque, autour d'un grand monument, nous avons posé une grille sur un bahut.

Je disais tout à l'heure que cette négligence à parer l'œuvre, à la compléter chez nous, provenait d'une noble qualité. En effet, nous cherchons, nous entrevoyons, nous poursuivons le bien, mais nous ne tenons pas à le fixer, car du bien nous voulons arriver au mieux; et ainsi courant, haletant, notre jouissance est sans cesse ajournée au lendemain; elle viendra, croyons-nous, mais n'existe jamais au moment présent. La véritable histoire de nos arts comme de notre civilisation, peut se résumer dans ces quelques mots. En cela encore ne ressemblons-nous pas aux Romains, le peuple le plus pratique des temps historiques. Observons que cette disposition, chez nous, amène dans l'étude des arts les plus étranges bévues. Nous émettons un principe, qui en fait naître un autre, et ainsi de suite; nous ne poursuivrons pas l'application et les développements du premier, nous allons en avant laissant inachevée l'œuvre commencée; pendant ce temps, un peuple plus calme, ou plus attaché aux intérêts du moment, s'empare du premier principe abandonné par nous, il le développe, l'étudie, en perfectionne les conséquences; or il arrive un jour que fatigués d'avoir cherché le mieux sans nous être arrêtés, harassés, à bout de moyens, ces développements perfectionnés par d'autres se rencontrent sur notre route; nous voilà ravis d'admiration, et nous mettons autant d'ardeur à imiter les conséquences, souvent mal déduites, des principes abandonnés jadis par nous, que nous avions mis d'empressement à en poursuivre de nouveaux. On conçoit combien ces retours étranges amènent de confusion dans les idées, combien il devient difficile de démêler le vrai du faux, l'inspiration de l'imitation au milieu de ces éléments divers. C'est pourquoi nous avons aujourd'hui tant de peine à savoir ce que nous voulons et ce qui nous convient en fait d'art. Les Grecs nous présentent à peu près le même spectacle, mais leur amour inébranlable pour la forme les sauve; ils vont en avant, ils subissent des influences, mais ils transforment tout ce qu'ils touchent par suite de leur instinct du beau, et restent toujours les maîtres de ceux dont ils sont devenus les tributaires.

Suivons donc pas à pas la marche de nos arts dans ce coin de l'Occident, depuis l'époque carlovingienne jusqu'aux temps modernes. C'est tout au plus si en Italie comme en France on retrouve quelques débris

sur le revers : IOVI.VLTORI.P.M.TR.P.III.COS.P.P. (Bibl. imp., cabinet des médailles.) Voy. *Architectura numismatica, or Arch. medals of clas. antiquity*, by T. L. Donaldson. London, 1859.

des monuments des VIIIe et IXe siècles, et ces débris ne montrent qu'un art informe, sorte de compromis entre les traditions romaines et les influences venues d'Orient. Surviennent, au Xe siècle, les invasions normandes en Occident qui arrêtent le progrès de la civilisation à peine renaissante. Ce n'est qu'au XIe siècle, sous l'influence des établissements monastiques, des clunisiens particulièrement, que l'on aperçoit un art qui se forme et qui trouve une voie nouvelle [1]. Ces moines commencent par s'établir, autant qu'il leur est possible, sur des emplacements occupés par les Romains. La place de la *villa* romaine exerce encore une influence sur les dispositions de leurs monastères. Dans leurs programmes, l'orientation, l'assiette, le besoin, passent avant la symétrie, et les monastères clunisiens, comme les *villæ* romaines, ne sont qu'une agglomération judicieuse, étudiée, de bâtiments divers par leur destination. Quant au goût adopté par les moines occidentaux, il se rapproche plus du goût latin que de tout autre ; cependant, dès le XIe siècle, de nouveaux éléments s'introduisent dans l'art. C'est à ce moment que l'histoire de l'architecture demande à être analysée avec le plus grand soin, car tout ce qui nous est propre dérive de ces premiers essais. Inutile de rappeler ici l'influence suprême de l'abbaye de Cluny pendant les Xe et XIe siècles. c'est-à-dire sous la domination des abbés saint Odon, Aymard, saint Maïeul, saint Odilon et saint Hugues, les priviléges dont jouissait cette abbaye indépendante de tout pouvoir séculier ou épiscopal, et ne relevant absolument que du pape ; les voyages nombreux entrepris par les moines dans toutes les contrées de l'Europe ; les réformes dont ils devinrent par toute la chrétienté les apôtres dévoués ; les travaux considérables qu'ils entreprirent. C'était un véritable gouvernement, le seul qui suivît une marche régulière et logique dans ces temps de misère publique et d'affaissement de tous les autres pouvoirs. L'ordre de Cluny, maître des intelligences, de l'instruction, ayant seul des relations incessantes avec l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne, imposant partout sa règle, avait besoin d'un art qui fût au niveau de sa mission. D'ailleurs, il faut bien reconnaître qu'alors tous les esprits distingués, tous les hommes qui pensaient que l'humanité devait songer à sortir de la barbarie, se jetaient dans les monastères de Cluny et apportaient ainsi à cette vaste association religieuse et civilisatrice l'appoint de leur intelligence. A Cluny donc, et comme conséquence des rapports continuels de ce centre avec les établissements répartis en Italie, en Allemagne et jusqu'en Orient, se for-

[1] Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du* X^e *au* XVIe *siècles*, les articles ARCHITECTURE, ARCHITECTURE RELIGIEUSE, MONASTIQUE ; CONSTRUCTION.

mait comme une sorte de réservoir, où les diverses sources de l'art recueillies partout se mêlaient pour fournir un nouveau courant. C'est ainsi que les traditions de l'art romain pouvaient se transformer en une puissante école. Cluny, Tournus, Vézelay, Saint-Martin-des-Champs à Paris, la Charité-sur-Loire, conservent des spécimens remarquables de cet art clunisien, le seul qui au XIe siècle mérite le nom d'architecture. Les maçons, les tailleurs de pierre, les sculpteurs, les peintres clunisiens possèdent des méthodes appartenant à une école dont on ne peut méconnaître ni les efforts ni la grandeur, école issue des arts latins, mais empreinte cependant d'un génie propre.

Il y a dans les écrits, instructions, règlements, sortis de Cluny une suite, un esprit net et pratique qui frappent tout lecteur attentif; on reconnaît, en lisant ces documents, des hommes lettrés, habitués à la domination sage, à l'administration, aux difficultés que présente le gouvernement des hommes ; sûrs de leur supériorité intellectuelle, ayant la patience et la modération de la force. Au XIe siècle, les clunisiens pouvaient de bonne foi, et non sans raison alors, croire que le gouvernement des choses de ce monde devait tomber nécessairement entre leurs mains; c'est ce qui explique en partie les luttes de Grégoire VII contre le pouvoir impérial. Le moine Hildebrand devenu pape, était resté l'ami de l'abbé Hugues, qui n'en était pas moins attaché à l'empereur Henri et qui souvent s'interposa entre les deux illustres rivaux. Ce trait seul indique l'esprit politique de ces grands abbés de Cluny pendant les XIe et XIIe siècles. Cette puissance réelle et incontestée, ce goût pour les travaux de l'esprit, cette modération, cette habitude de la grandeur, nous les retrouvons dans les monuments laissés par les clunisiens de cette époque. On sent la règle, mais non la règle étroite du moine; c'est quelque chose qui rappelle encore le Romain. Disons, en faveur des clunisiens, qu'ils avaient su former des écoles de maîtres des œuvres et de sculpteurs, et que les Romains n'avaient eu que la structure de leurs édifices à trouver, ayant pris tout ce qui tient à l'art décoratif aux Grecs. Que les clunisiens aient fait venir de Byzance, ou qu'ils aient pris parmi les artistes grecs réfugiés en Italie des sculpteurs et des peintres pour orner leurs édifices, je l'admets si l'on veut; mais qui donc, en Italie, à la fin du XIe siècle, construisait un monument comme l'église de Vézelay? Qui donc avait importé ces profils si larges et d'un style si pur? Dans quelle contrée de l'Europe, à la fin du XIe siècle, trouve-t-on une composition analogue, par exemple, à cette travée de la nef de Vézelay dont notre planche XI ne peut donner qu'une faible idée? Car cette architecture est faite en vue de l'exécution et non pour satisfaire les yeux par un

dessin géométral. N'y a-t-il pas là l'empreinte d'un style original? Qu'a de commun cette composition avec les exemples laissés par l'antiquité? Dans ces édifices clunisiens (et dans ceux-là surtout, pendant l'époque dite romane), nous voyons déjà l'esprit de l'architecte abandonner des traditions décrépites pour rechercher des formes nouvelles; il soumet ces formes au raisonnement, la décoration à la construction; cette construction, il veut qu'elle apparaisse, et la faisant apparente, il prétend qu'elle soit élégante, recherchée même. L'architecture clunisienne est une conséquence évidente de l'esprit chrétien, comme l'institut de Cluny est, pendant le moyen âge, l'expression la plus vraie pour l'époque, la plus pratique, du christianisme. C'est être conséquent avec l'esprit du christianisme que de laisser de côté tout ce qui est mensonge, de ne considérer la forme que comme une apparence logique du besoin; le chrétien traite toute chose selon la valeur de l'idée qui commande à cette chose. Tout, pour lui, doit avoir une fonction nécessaire, remplir un devoir, dirai-je, arriver à la perfection sans s'écarter de ces lois; et c'est en gens de goût, quoique ne possédant guère encore que des éléments barbares, que les artistes clunisiens ont appliqué les premiers ces principes. Les clunisiens ont été sur le point de constituer une renaissance au moyen âge, ils ont fait revivre l'amour des lettres, ils ont eu des idées administratives et gouvernementales très-étendues pour l'époque; ils ont été législateurs, diplomates, politiques, savants, artistes; s'ils n'ont pas réussi, c'est qu'ils ne formaient qu'une aristocratie cléricale au milieu des peuples; mais pouvaient-ils songer à constituer autre chose dans la société d'alors? Peut-être leur doit-on le grand mouvement national qui les a fait disparaître de la scène à la fin du XIIe siècle, et c'est là un des faits les plus curieux à éclaircir dans l'histoire des travaux de l'intelligence depuis l'antiquité. Les clunisiens, par leur influence sur les affaires du monde, leur instruction, leur amour des arts et des lettres, leurs relations avec tous les souverains, étaient naturellement arrivés à déployer dans leurs monastères un luxe inconnu jusqu'alors. C'est contre ce luxe que s'élève saint Bernard au XIIe siècle; il voit que l'institut monastique se fourvoie, et il veut arrêter le mal. Combien il est intéressant de lire les lettres de l'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable à Bernard, pour le conjurer de mettre de la modération dans ses attaques et de voir d'un même œil, dans ses maisons, les moines noirs et les moines blancs. Pierre, vis-à-vis Bernard remplit le rôle de l'homme du monde, éclairé, tolérant, qui ne voit dans la réaction provoquée par Bernard qu'un danger de plus pour l'ordre monastique en général; il le rappelle à la charité : « Des couleurs différentes, « lui dit-il dans une de ces lettres, des habitations diverses, des cou-

« tumes dissemblables s'opposent à l'amour et sont contraires à l'unité. « Le moine blanc jette les yeux sur le moine noir, et le regarde comme « une chose monstrueuse. Le moine noir regarde le moine blanc et le « tient pour un informe prodige. Les nouveautés irritent un esprit en- « raciné à d'autres habitudes; il est difficile qu'il approuve ce qu'il n'a « pas coutume de voir. Telle est l'impression qu'éprouvent ceux qui s'at- « tachent aux choses extérieures, et qui ne font pas attention à ce qui « se passe au fond des âmes. Mais l'œil de la raison, l'œil de l'esprit ne « voit pas de la même manière : il aperçoit, il reconnaît, il comprend « que la diversité des couleurs, des usages, des habitations, n'est de « rien parmi les serviteurs de Dieu, puisque, suivant l'Apôtre : *Il ne « s'agit plus de circoncision, mais du renouvellement de la créature, « et qu'il n'y a plus de Juif ou de Grec, de mâle ou de femelle, de barbare « et de Scythe, d'esclave et d'homme libre, et que le Christ est tout et « dans tout.*

« Voilà ce que les hommes de l'esprit voient, reconnaissent et com- « prennent clairement ; mais tous ne sont pas ainsi ; il est peu d'hommes « à qui soit donnée cette vue intellectuelle. Il faut, à mon avis, se « mettre au niveau des inférieurs et se conduire envers eux, avec une « sorte de précaution distributive, selon celui qui a dit : *Je me suis fait « tout à tous afin de les gagner tous...* »

Mais je m'arrête ; il faudrait citer toute la lettre qui est un chef-d'œuvre d'esprit vraiment chrétien, de bon sens, de bon goût et parfois de fine ironie. Pierre le Vénérable et Suger résument à eux deux les lumières du XIIe siècle. Le fougueux saint Bernard pressent l'influence des arts, des lettres, sur l'esprit des populations ; il redoute le retour des arts du paganisme, et croit voir que la forme l'emportera sur le dogme, la philosophie sur la foi. C'est un homme de génie, qui sonde l'abîme mais il méconnaît l'esprit des hommes de son temps. A peine s'il peut ralentir le cours du torrent pendant sa vie. Pierre le Vénérable est presqu'un philosophe antique ; il y a du Cicéron dans son esprit, mais avec la grandeur, la résignation et le calme du vrai chrétien. Suger est l'homme d'État qui ne participe pas aux luttes monastiques, qui aperçoit le danger, en croyant plus prudent de le tourner que de le combattre corps à corps ainsi que fait saint Bernard. Cette digression est nécessaire pour faire comprendre ce qui va suivre.

Les clunisiens avaient des écoles dans leurs maisons, non-seulement ces écoles étaient nécessaires à l'instruction des moines eux-mêmes, mais encore elles étaient ouvertes aux laïques. Si les clunisiens avaient parmi eux des architectes, des sculpteurs et des peintres, ils enseignaient aussi

ces arts au dehors; car pour élever et décorer leurs églises et leurs somptueux cloîtres, il fallait bien avoir recours à des ouvriers laïques, et les clunisiens, au XII[e] siècle, étaient de trop grands seigneurs pour travailler de leurs mains. Plus les cisterciens affectaient de mépriser les arts plastiques, plus les clunisiens mettaient de recherche dans leurs constructions, leur mobilier et leurs vêtements; la lutte étaient engagée, et les clunisiens, comme tous les hommes parvenus à un degré de civilisation avancée au milieu d'une société encore grossière, voyaient dans leurs rivaux des barbares, combattaient leur puritanisme outré en faisant pénétrer l'étude et l'amour des arts dans la foule, autant que la chose était alors possible. Leur architecture, vers le milieu du XII[e] siècle, est empreinte d'une recherche singulière; mais en élevant ainsi les laïques au rang d'artistes et d'artisans habiles, en leur donnant le goût et la pratique des arts, ils développent chez eux des inspirations natives conservées jusqu'alors à l'état latent. En effet, dans les constructions clunisiennes de 1120 à 1140, on voit surgir un nouveau principe : la tradition romane est attaquée, on cherche à résoudre certains problèmes, non plus en suivant les méthodes de l'antiquité, mais à l'aide du raisonnement. Il paraît qu'en France toutes les fois qu'on s'est décidé à laisser de côté les traditions pour suivre une idée nouvelle on va vite; nous en avons eu la preuve depuis un siècle, et nous étions au XII[e] siècle le même peuple qu'au XVI[e] et au XVIII[e]. Les abbés de Vézelay faisaient, vers 1135, construire le narthex de leur église, roman comme disposition de plan, roman par les détails, les profils et les sculptures, mais dans lequel on voit apparaître de nouveaux principes de construction qui font pressentir un art indépendant[1]. C'était à la même époque, ou peu s'en faut, que l'on élevait la cathédrale de Langres qui, dans le système de sa construction, sinon dans les détails presque romains, abandonne les méthodes romanes. En 1144, l'abbé Suger achevait l'église abbatiale de Saint-Denis; or, dans les parties de l'édifice qui datent de cette époque, on voit que la révolution architectonique est accomplie; non-seulement le plein cintre est abandonné, mais le système de la construction dite gothique est trouvé. Où Suger avait-il pris le maître de l'œuvre? Était-ce parmi ses moines? Le maître était-il un laïque? Le moine Guillaume [2] se borne à dire que l'illustre abbé « appela des divers points du royaume des ouvriers de toute espèce, « maçons, menuisiers, peintres, forgerons, fondeurs, orfévres et lapi- « daires, tous renommés par leur habileté dans leur art. » Mais nulle

[1] Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, les articles ARCHITECTURE RELIGIEUSE, fig. 22, et CONSTRUCTION, fig. 19.

[2] *Vie de Suger*, liv. II.

part, dans le royaume de France d'alors et encore moins ailleurs, on n'élevait des constructious comme celles de l'église de Saint-Denis ; observons aussi que Suger voulut que l'édifice fût construit rapidement, il prétendait le voir achevé dans la crainte que son successeur ne continuât pas l'entreprise. En 1140, le 5 juin, le roi Louis le Gros posa la première pierre *des fondations*[1], et le 11 juin 1144 il assista à la dédicace ; l'église était terminée. Or cette nouvelle église avait l'étendue de celle que nous voyons aujourd'hui avec une largeur moindre. Cette hâte explique comment les constructions furent faites avec négligence, comment les fondations manquent sur quelques points, pourquoi la nef et le transsept durent être reconstruits cent ans plus tard, mais elle nous indique aussi l'idée d'arriver promptement à un résultat extraordinaire, d'étonner la multitude, de frapper un grand coup ; le but fut atteint, car tous les contemporains, et l'abbé de Cluny lui-même, Pierre le Vénérable, virent dans l'œuvre entreprise et achevée par Suger une des merveilles de l'Occident. Mais pourquoi cette hâte ?

Suger était un esprit pratique ; il ne pouvait manquer de reconnaître que l'institut monastique arrivait à son déclin ; et, tout en introduisant dans son abbaye, dès 1127, une réforme sévère ; tout en se contentant pour lui-même d'une pauvre cellule, à la suite d'une lettre de saint Bernard dans laquelle l'abbé de Cîteaux s'élevait contre le désordre des moines de Saint-Denis[2], il sentait qu'il fallait relever l'éclat de l'abbaye royale par une grande entreprise, qu'il fallait faire plus et autre chose que les clunisiens, sans affecter le mépris des cisterciens pour les choses d'art; qu'au contraire les ordres religieux devaient se mettre à la tête des progrès, des idées nouvelles, séduire la multitude par un goût inconnu.

C'est bien en cela que les arts qui se développent au XIIe siècle en France diffèrent de tous points des arts de l'antiquité. Alors la société occidentale est sous l'empire d'une sorte de fièvre, et les arts s'en ressentent. Dans la Rome antique, les révolutions politiques, les mouvements intellectuels n'ont pas sur les arts une influence sensible ; ceux-ci suivent leur cours, ils ne sont point mêlés aux affaires publiques. En France, au

[1] « Ipse enim serenissimus Rex intus descendens propriis manibus suum imposuit, hosque « et multi alii tam abbates quam religiosi viri lapides suos imposuerunt, quidam etiam gem- « mas, ob amorem et reverentiam Jhesu Christi decantates : *Lapides pretiosi omnes muri* « *tui.* » (*Lettre de Suger.*)

[2] Dans cette lettre (78e de l'édition de Mabillon) saint Bernard dit « que l'intérieur du monastère était rempli d'hommes d'armes, de femmes, qu'on y traitait de toutes sortes d'affaires, et que les disputes y étaient fréquentes. »

XIIe siècle, les communes s'insurgent, la féodalité reçoit, de la main de ce même abbé Suger, les premiers coups; le pouvoir royal commence à sortir de l'affaissement dans lequel il était tombé; la grande réforme de Cluny jette ses dernières lueurs; la puissance cléricale des ordres est usée, elle embarrasse, elle fait obstacle à l'unité du pouvoir. Suger se distingue au milieu de ce siècle par une conduite politique prudente, ce qui indique assez, dans des temps difficiles, un esprit prévoyant, une appréciation exacte des hommes et des événements en même temps qu'une grande modération, et c'est pendant le gouvernement de ce ministre que nous voyons tout à coup, au cœur du royaume de France, les arts changer complétement leur direction, abandonner définitivement les dernières traditions romanes cléricales pour se jetter dans une voie toute nouvelle. C'est sous l'administration de Suger que l'évêque Beaudoin II, ami de l'abbé de Saint-Denis, élève la cathédrale de Noyon, vers 1150, et cette cathédrale présente, avec les parties encore existantes de l'église abbatiale, les plus frappantes analogies. C'est aussi vers la même époque que l'on construit la cathédrale de Senlis, et c'est en 1160 que l'évêque Maurice de Sully commence la cathédrale de Paris sur un plan et un programme nouveaux.

Depuis l'époque romaine, les villes des Gaules avaient perdu, dans les provinces du centre et du nord, avec leurs institutions municipales, les monuments qui en étaient le signe visible. Lorsqu'au XIe siècle, quelques-unes d'entre elles voulurent conquérir de nouveau leurs antiques priviléges et jurèrent la commune, elles durent tenir leurs assemblées sur les places publiques, car, dans ces temps de malheurs, hors les églises et les châteaux, il n'existait pas d'édifices qui pussent contenir une assemblée de citoyens. Des pouvoirs contre lesquels s'élevaient les communes, les abbayes étaient nécessairement les plus constamment hostiles au mouvement, tandis que les seigneurs laïques, les évêques et le suzerain se déclaraient tantôt les protecteurs, tantôt les adversaires des libertés nouvelles, suivant qu'ils trouvaient leur intérêt à les protéger ou à les réprimer.

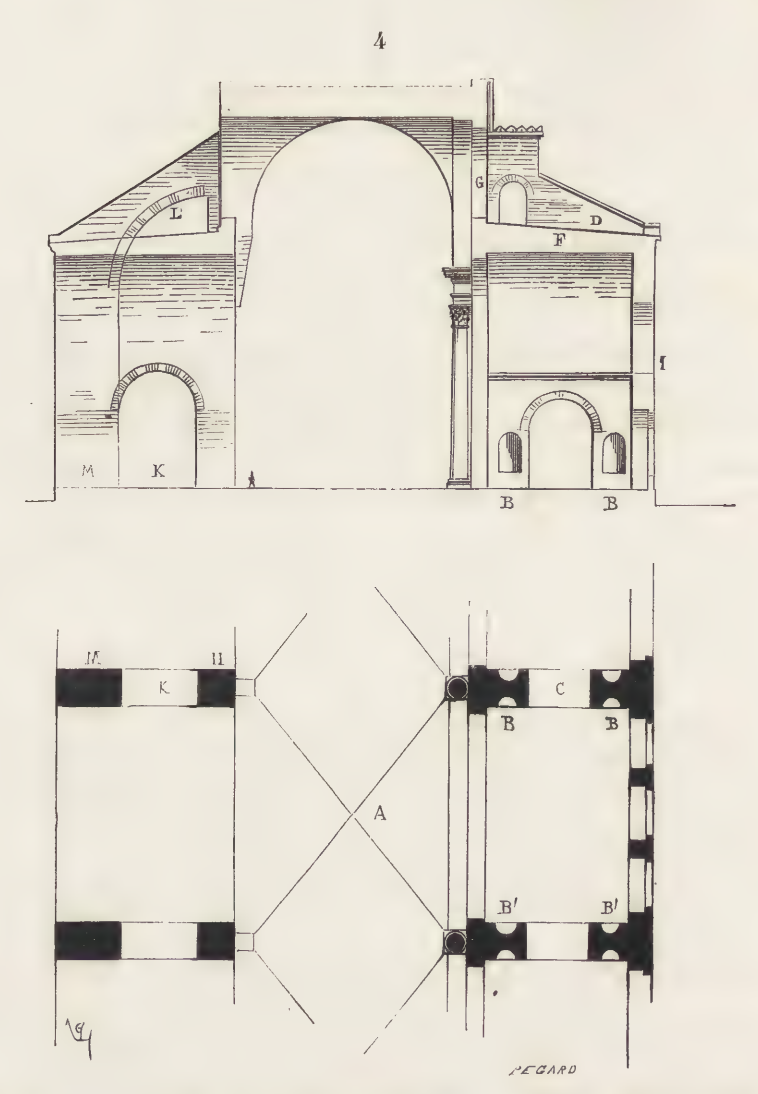
Au XIIe siècle, les évêques voyaient leur autorité singulièrement affaiblie par des établissements religieux ne dépendant que du saint-siége, affranchis de toute discipline diocésaine, attirant à eux les donations des fidèles, couvrant le sol d'églises conventuelles ou paroissiales, assurant de plus en plus leur influence près du suzerain, dans le château du seigneur comme dans les habitations des campagnes. Il ne restait qu'une ressource aux évêques, c'était de profiter du mouvement communal, de l'esprit laïque qui commençait à se développer, pour reprendre, au

moins dans les villes, ce pouvoir diocésain qui leur échappait. Dès 1160, ils mirent donc tout en œuvre pour offrir à ces villes, atteintes de l'esprit communal, de vastes édifices où les citoyens pussent s'assembler autour de la chaire épiscopale. Alors leurs concessions à cet esprit furent larges; adoptant des programmes opposés à ceux des abbés, ils entendirent que leurs cathédrales seraient de vastes vaisseaux, largement ouverts, entièrement dépourvus de clôtures à l'intérieur, ne possédant qu'un autel, la chaire de l'évêque, peu ou point de chapelles; c'est-à-dire des monuments remplissant à peu près les conditions de la basilique romaine[1]. En effet, les populations répondirent à l'appel des évêques; les ressources affluèrent, et en peu d'années les villes de Paris, de Sens, de Chartres, de Rouen, de Bourges, de Reims, de Senlis, de Meaux, d'Amiens, de Cambrai, d'Arras, de Beauvais, de Troyes, virent élever les grandes cathédrales qui existent encore aujourd'hui, quoique profondément modifiées dans leurs dispositions primitives. Les laïques seuls, déjà organisés en corporations de métiers, furent appelés à dresser les projets et à les exécuter; entrant pleinement dans les vues des évêques, non-seulement ils suivirent les nouveaux programmes qui leur étaient donnés, mais ils adoptèrent un système nouveau de construction, des formes nouvelles en architecture et en sculpture. Ils se perfectionnèrent rapidement dans l'étude de la géométrie et du trait, prétendirent recourir à la nature, pour tout ce qui tient à la statuaire et à la décoration.

Dans cet art apparut le génie propre à la nation française, génie étranger aux civilisations de l'antiquité, comme à celles de l'Italie et de la Germanie dans les temps modernes. Jusqu'au moment où l'école laïque s'élève en France, on retrouve dans l'architecture des traces des arts romains et byzantins. La construction proprement dite et la décoration procèdent encore de l'antiquité; si l'on sent l'influence d'un goût occidental, cette influence n'est pas assez énergique pour laisser de côté des traditions encore vivantes; les établissements religieux ne pouvaient que conserver ces traditions en les modifiant. L'école laïque de la fin du XII[e] siècle rompt entièrement avec elles, en mettant à leur place des principes fondés sur le raisonnement. Ces principes peuvent se résumer ainsi : équilibre dans le système de construction par des résistances actives opposées à des forces actives; apparence n'étant que la conséquence de la structure et des nécessités; décoration uniquement empruntée à la flore locale; statuaire tendant à l'imitation de la nature et cherchant l'expression dramatique. Il faut d'abord se bien pénétrer

[1] Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, l'article CATHÉDRALE.

de ces principes, si l'on veut comprendre quelque chose à l'architecture de l'école laïque française. Que l'on veuille bien me suivre : voici, figure 4, une coupe transversale et un fragment de plan d'une salle



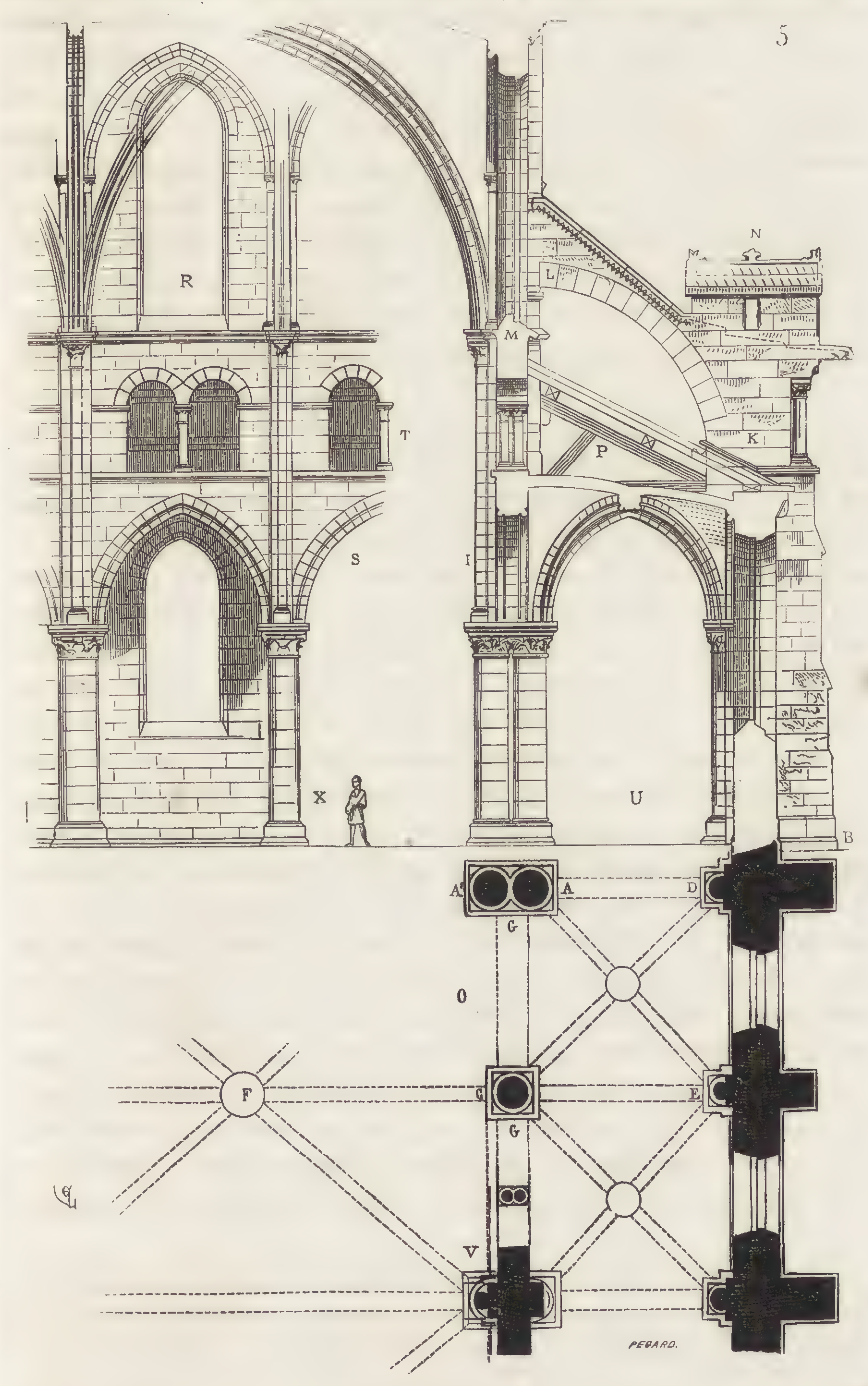
romaine, la basilique de Constantin, par exemple. Cette salle est entièrement construite en blocage avec parements de brique, revêtus de stucs, sauf les colonnes et leurs entablements qui étaient en marbre, mais qui, par le fait, ne sont qu'une décoration, car le monument peut se tenir debout sans ce grand ordre intérieur. La nef centrale A se compose d'une suite de voûtes d'arête, construites suivant la méthode

romaine, c'est-à-dire au moyen de demi-cylindres se pénétrant. Ces voûtes sont en blocages, forment ainsi une masse concrète sans élasticité, passive, comme une immense carapace taillée dans un seul bloc. Il fallait cependant maintenir ces voûtes, car leur poids énorme, si elles n'eussent pas été enserrées entre des masses inébranlables, aurait causé des lézardes, et la voûte ainsi brisée fût tombée en morceaux. On a donc élevé les contre-forts B au droit de la retombée des arêtes des voûtes, percés d'une arcade C dans leur partie inférieure, et, entre ces contre-forts, qui s'élèvent jusqu'en D, on a bandé des berceaux également en blocages, couvrant les espaces B B, B′B′, portant les terrasses F, et laissant la facilité d'ouvrir des jours G sous la voûte centrale. Le mur I, percé lui-même de baies, n'est qu'une fermeture ne portant rien. Si nous dépouillons cette construction de tout ce qui est inutile à sa stabilité parfaite, nous pouvons, comme le font voir le plan et la coupe de gauche, réduire les piles intérieures au support vertical H, ouvrir davantage les baies K, supprimer le grand ordre, et bander un arc-boutant L au droit de la poussée des hautes voûtes et reportant cette poussée sur les contre-forts M. C'est la structure vraie.

Il faut reconnaître que le mode de construction des Romains admis, il était impossible de lui trouver une application plus simple, plus solide, plus économique et d'un aspect plus grandiose. Mais nous avons dit ailleurs comment et pourquoi le mode de construire des Romains, si bien approprié à leur organisation politique et administrative, n'était pas praticable en Occident sous le régime féodal. Les architectes laïques de la fin du XIIe siècle étaient bien forcés de se servir des seuls moyens qu'ils avaient à leur disposition, et eussent-ils admis que le mode de construire des Romains était le seul bon, il n'est pas probable qu'on eût changé, pour leur faire plaisir, toute l'organisation politique de leur temps. En effet, pour bâtir une salle comme celle figurée ci-dessus, il fallait d'abord prendre une place considérable pour s'établir, car il n'était pas possible d'élever une pareille construction par parties; il fallait *s'arraser* régulièrement sur toute la surface de la bâtisse; il fallait tailler et poser à la fois les cintres en charpente destinés à porter les couchis sur lesquels les voûtes en béton allaient être bandées; il fallait que ces cintres fussent assez forts et assez rapprochés pour que les couchis pussent résister au poids de ce blocage; il fallait, ces cintres posés (et nous pouvons supputer le cube énorme de bois qu'ils représentaient), que les voûtes fussent très-rapidement faites, car un blocage, pour être homogène et solide, doit être exécuté sans interruption; il fallait donc avoir des approvisionnements de cailloux, de brique, de

sable et surtout de chaux très-considérables. Or, observons que la brique et la chaux ne sont pas des matières premières, qu'elles exigent une cuisson. Les Romains seuls étaient organisés pour construire un pareil édifice. Supposons-nous en France, au XIIe siècle : nous ne sommes pas maîtres absolus, la place nous manque, elle nous est disputée, on ne nous la cède qu'après des résistances longues ; le bois ne nous est pas livré en approvisionnements énormes par des flottes uniquement employées à le transporter pour notre compte; mais il nous faut, au contraire, aller chercher notre charpente, brin par brin, chez vingt propriétaires qui nous donnent chacun quelques pièces, ou encore il nous faut l'acheter, et si l'on sait que nous en avons besoin, ce bois n'étant pas soumis à un tarif, on nous la vendra cher. Supposons encore que les matériaux ne nous sont pas apportés par des réquisitions, des soldats disciplinés ou des esclaves, mais qu'il faut aller les extraire dans plusieurs carrières chez divers propriétaires, les transporter avec nos ressources ou au moyen de prestations volontaires; que la chaux nous est livrée successivement et en petite quantité ; que nos ouvriers se composent de gens de corvée travaillant le moins possible, et d'hommes qu'il faut payer à beaux deniers; qu'à chaque instant le suzerain nous prend ces hommes pour aller guerroyer chez son voisin.... Construirons-nous alors un édifice comme la basilique de Constantin? ou si nous le commençons, pourrons-nous l'achever? les bois, la chaux ne nous manqueront-ils pas à moitié de l'œuvre? ou si nous parvenons à le construire, après maints délais, présentera-t-il les qualités nécessaires à sa parfaite solidité? Dans les conditions que je viens d'indiquer, ne devrons-nous pas, au contraire, si nous sommes prudents et avisés, fractionner notre œuvre, éviter l'encombrement, diviser le travail de façon que nous puissions le suspendre et le reprendre sans danger? chercher l'économie des matériaux, puisqu'ils ne nous viennent que difficilement? essayer d'obtenir de grands résultats avec de petits moyens? Voyons alors comme nous procéderons pour faire une salle analogue à la basilique de Constantin. Nos carrières nous donnent de la pierre de taille en abondance, nous n'allons pas perdre notre temps à faire de la brique et à la cuire. Mais cependant la pierre est une matière chère, nous l'économiserons, nous ne mettrons en œuvre que ce qui est nécessaire. Au lieu, figure 5, de monter un contre-fort de brique et de blocage, percé à sa base d'une arcade, nous poserons deux colonnes de pierre AA', puis un contre-fort extérieur B. Au lieu de bander un berceau en blocage perpendiculairement à la nef centrale, nous placerons une colonne intermédiaire C, et nous construirons deux voûtes d'arête AD, EC sur chaque

travée du bas-côté. Montant un mur GG, à cheval sur les colonnes ju-



melles, le surplus débordant du chapiteau double A servira de support au

sommier de l'arc-doubleau AD, et le surplus débordant du chapiteau A recevra des colonnettes accolées I le long du mur pour porter la voûte centrale, voûte qui sera d'arête, mais coupée par un arc-doubleau CF. Au lieu de monter des contre-forts pleins pour contre-butter les poussées de la voûte d'arête centrale, nous n'élèverons qu'une pile K sur chaque contre-fort B, et nous jetterons un demi-arc K L pour remplacer la résistance passive qu'aurait offerte ce mur plein, par une résistance active, active puisqu'elle agit en poussant contre un mur M, sollicité à sortir de la ligne verticale par la poussée de la voûte centrale. Mais, comme nous ne nous fions pas assez à la culée K pour résister à l'action combinée des poussées de la voûte reportée sur les arcs-boutants, nous surmontons le pilier K d'un poids N qui assure sa stabilité. Nous sommes sous un ciel qui ne permet guère ces terrasses bétonnées, enduites ou dallées, comme les Romains en établissaient en Italie ; nous élèverons donc assez les voûtes supérieures pour pouvoir poser un comble P sous les fenêtres hautes R, et autant pour décharger les archivoltes S que pour éclairer et aérer les charpentes P, nous percerons une claire-voie en T au-dessus de ces archivoltes. Bientôt nous reconnaîtrons que les colonnes jumelles AA′ sont inutiles et que nous pouvons leur substituer un seul pilier cylindrique, puisque les pesanteurs, si la construction est bien faite, tombent entre ces deux colonnes. Mais nous savons parfaitement que cette construction, composée de quillages à rez-de-chaussée, de buttées actives opposées à des poussées, ne peut avoir l'assiette, l'inertie de la structure romaine ; que des mouvements peuvent se produire ; qu'alors les voûtes ne sauraient se composer d'une masse concrète, homogène ; qu'elles doivent posséder une certaine élasticité pour obéir à ces mouvements sans se déchirer. D'ailleurs nous n'avons pas à notre disposition ces masses de bois nécessaires aux cintrages des voûtes romaines, ni les matériaux propres à leur construction. Nous nous contentons de poser des arcs doubleaux et diagonaux sur cintres, et ces arcs devenant eux-mêmes des cintres permanents, nous permettent de bander de l'un à l'autre des portions de voûtes concaves, suivant toutes les courbes voulues, sans qu'il soit besoin, pour le faire, de sous-cintres intermédiaires et de couchis [1]. Si la nécessité l'exige, nous pouvons ainsi interrompre

[1] Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, l'article CONSTRUCTION (voûtes). Nous avons, dans la figure 5, tracé en A le plan du rez-de-chaussée, en V le plan des piles au-dessus des colonnes, en U la coupe transversale de l'édifice, et en X la coupe longitudinale d'une travée. C'est suivant ce système qu'était construite la cathédrale d'Arras. On voit encore à Sens, dans la nef et le chœur de la cathédrale, des dispositions analogues à celles que nous donnons ici.

nos travaux, les reprendre, les exécuter en bloc ou par parties sans qu'il en résulte d'inconvénients pour la solidité de l'édifice.

Nous sommes des raisonneurs subtils, et nous ne recourons qu'à notre raisonnement, sans nous soucier des traditions, des formes consacrées. Les arcs diagonaux étant naturellement les plus longs, ceux dont le diamètre est le plus grand, nous conservons le plein cintre pour ces arcs, et, autant pour diminuer l'effet de poussée des autres arcs que pour élever leur sommet à peu près au niveau de la clef des arcs diagonaux, nous traçons les arcs doubleaux, les archivoltes et les formerets au moyen de deux portions d'arcs qui se coupent à la hauteur qu'il nous plaît de leur donner. Ainsi, ne sommes-nous plus arrêtés par la nécessité de faire des voûtes d'arête sur plan carré, c'est-à-dire engendrées par les pénétrations de deux cylindres égaux ou à peu près. Tout plan, qu'il soit tracé sur un parallélogramme, un quadrilatère, un triangle, un octogone régulier ou irrégulier, peut être voûté par notre procédé. Nous nous sommes affranchis des règles imposées par les Romains, et plus ou moins suivies par les architectes romans. J'admets parfaitement que l'on préfère la coupe de la basilique de Constantin à la coupe d'une salle analogue, bâtie à la fin du XIIe siècle. Cette dernière conception est plus compliquée, demande des combinaisons plus savantes, une plus forte dose de raisonnement, mais pour cela est-elle plus barbare? De la coupe de la basilique de Constantin, nous ne pourrons jamais faire que la coupe de la basilique de Constantin. C'est un art arrivé, parfait si l'on veut, mais immuable; il a dit là son dernier mot; tandis que des combinaisons présentées dans la coupe, figure 5, nous pouvons tirer des conséquences sans nombre, par cette raison que l'équilibre des forces balancées nous fournit toutes les combinaisons imaginables et nous ouvre des voies toujours nouvelles. Il n'est pas nécessaire de répéter ici ce que nous avons dit ailleurs, de rappeler des principes longuement développés déjà[1]. Examinons les formes de cette architecture nouvelle appartenant à l'école laïque occidentale, de la fin du XIIe siècle. La tendance vers des méthodes raisonnées remplaçant des méthodes traditionnelles apparaît dans la structure des édifices de cette époque, mais aussi dans les formes, dans la décoration. Nous avons vu que les Grecs n'avaient admis que le point d'appui vertical chargé verticalement par la plate-bande monostyle; que les Romains avaient longtemps employé l'arc et la plate-bande sans trop se soucier d'accorder ces deux principes opposés; qu'aidés par les Grecs, à la fin de l'Empire, ils avaient admis l'arc por-

[1] Voyez le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française.*

tant directement sur la colonne, mais sans marier ces deux principes. L'école romane avait déjà fait un grand pas en cherchant des combinaisons dans lesquelles on voit la colonne se soumettre à l'arc et n'être plus qu'un accessoire sans importance (voyez Pl. XI). Chez les premiers architectes gothiques, l'arc commande absolument au point d'appui vertical; l'arc commande non-seulement à la structure, mais à la forme; l'architecture dérive uniquement de l'arc. Les Romains avaient bien, dans un grand nombre de cas, soumis leur structure à l'arc, à la voûte, mais encore une fois, tout point d'appui dans leur architecture est une masse inerte, et leurs édifices voûtés sont comme creusés dans un seul bloc, ce sont d'énormes moulages; tandis que les architectes du XII[e] siècle donnent à chaque partie une fonction. La colonne porte réellement; si son chapiteau s'évase, c'est pour porter; si les profils et les ornements de ce chapiteau se développent, c'est parce que ce développement est nécessaire. Si les voûtes se divisent en plusieurs arcs, c'est que ces arcs sont autant de nerfs remplissant une fonction. Tout point d'appui vertical n'a de stabilité que parce qu'il est étrésillonné et chargé; toute poussée d'arc trouve une autre poussée qui l'annule. Les murs disparaissent, ce ne sont plus que des fermetures, non des supports. Tout le système consiste en une armature qui se maintient, non plus par sa masse, mais par la combinaison de forces obliques se détruisant réciproquement. La voûte n'est plus une croûte, une carapace d'un seul morceau, mais une combinaison intelligente de pressions qui agissent réellement et se résolvent en certains points d'appui disposés pour les recevoir et les transmettre au sol. Les profils, les ornements sont taillés pour aider à l'intelligence de ce mécanisme. Ces profils remplissent exactement une fonction utile; à l'extérieur, ils garantissent les membres de l'architecture en se débarrassant des eaux pluviales au moyen de la coupe la plus simple; à l'intérieur, ils sont rares, n'accusent que des étages, ou se développent franchement pour servir d'encorbellements ou d'empattements. Ces ornements sont uniquement composés avec la flore locale, car les architectes veulent tout prendre chez eux, rien au passé ou aux arts étrangers; ils sont d'ailleurs choisis pour la place, toujours visibles, faciles à comprendre, ils se soumettent aux formes de l'architecture, à la construction; ils sont taillés sur le chantier, avant la pose, et prennent leur rang comme un membre nécessaire au tout.

A l'époque de la décadence de l'Empire, dans les édifices gallo-romains, par exemple, la sculpture est jetée comme au hasard, sur les parements, sur les pilastres, sur les fûts des colonnes même; il semble qu'alors, quand une construction était montée, on attachât des sculpteurs

sur la pierre brute à peine épannelée, et que ceux-ci prissent à tâche de tailler à même ces pierres, en dépit des joints et assises, des ornements ou figures autant qu'il en pouvait tenir.

L'architecture romane, vers son déclin, particulièrement dans l'ouest de la France[1], tombait dans le même abus. Les architectes laïques de l'école française rompent absolument avec ces habitudes qui accusent toujours la décadence d'un art. L'ornementation devient sobre, raisonnée; elle n'occupe que certaines parties de l'architecture, ne met rien de trop, et ne saurait être retranchée ni augmentée sans détruire l'harmonie générale.

On juge souvent ces édifices d'après leur apparence actuelle, sans songer que depuis sept siècles environ, ils ont subi des changements ou des mutilations ; on met ainsi sur le compte des architectes qui les ont conçus les fautes, les misères, conséquences des adjonctions ou dégradations postérieures. Il arrive aussi que l'on juge les monuments de l'antiquité sur les ruines encore debout, et que l'imagination, suppléant à ce qui manque, se crée des beautés qui n'existaient pas. Beaucoup d'édifices romains ne gagneraient rien à être restaurés, et ce qui nous en reste souvent est précisément ce qui constitue leur grandeur et leur beauté, la structure. Je ne dirai pas cela de l'architecture grecque, qui, au contraire, pour être apppréciée à sa juste valeur, doit être supposée complète et entourée de tous ses accessoires. Comme depuis la renaissance, nous nous sommes beaucoup plus inspirés de l'architecture romaine que de l'architecture grecque, nous avons ainsi négligé une des qualités les plus précieuses que nous partagions, pendant le moyen âge, avec l'art grec. Le Romain est peu sensible au contour, à la forme apparente de l'œuvre d'art, ses monuments composent souvent une silhouette peu attrayante ; il faut se figurer la masse restaurée des grands monuments qui appartiennent à son génie pour reconnaître que la dimension mise de côté, cette masse devait former des lignes, des contours qui sont bien éloignés de l'élégance grecque. Je le répète, dans leur architecture, les Grecs comptaient avec la lumière, la transparence de l'air, avec les sites environnants ; ils apportaient une étude toute particulière dans l'arrangement des angles de leurs édifices, se détachant en silhouette sur le ciel ou sur le fond bleuâtre des montagnes. Il est visible qu'ils n'étudiaient pas ces parties importantes de l'architecture *en géométral*, mais qu'ils se rendaient un compte très-exact et très-fin de l'effet perspectif ; c'était véritablement en artistes qu'ils combinaient ces

[1] Comme dans certains monuments du Poitou, au XII[e] siècle.

effets, sachant très-bien qu'en exécution les monuments ne se voient pas *en géométral*. Ces calculs de l'homme doué d'un sentiment juste et délicat de la forme n'entrent pas dans le cerveau du Romain, et on reconnaît, au contraire, que chez celui-ci l'étude géométrale de son monument a fait sa seule préoccupation, c'est l'affaire positive qui le domine. L'imitation de l'architecture romaine nous a ramenés fatalement à procéder comme les architectes romains, et nous en sommes arrivés à combiner nos plans et nos élévations sur le papier, sans songer le moins du monde aux effets perspectifs de l'exécution. Mais nous n'avons pas toujours agi de cette façon; comme les Grecs, nous avons eu un sentiment très-fin et très-exercé de l'effet, nous avons aimé à caresser les formes de notre architecture en vue de la silhouette, et nous avons longtemps cru que les monuments se voient plus souvent par l'angle que perpendiculairement à l'une des faces. Les Grecs aimaient l'architecture, et tout en se promenant ou allant à leurs affaires ils regardaient les monuments; ils tenaient donc à ce que leur aspect fût agréable sur toutes faces, et surtout à ce que les silhouettes fussent toujours heureuses. Dans les temps où nous étions des barbares, dit-on, nous avions ces mêmes faiblesses d'artistes, mais maintenant que nous sommes décidément des latins, dit-on, et des gens sensés, nous vaquons à nos occupations sans être émus par la silhouette d'un monument; si nous voulons le voir, pour nous tenir au courant des productions de notre époque, nous allons nous poster en face, dans l'axe de la façade; malheur à l'architecte si un côté n'est pas absolument pareil à l'autre, car la symétrie est à peu près la seule qualité à laquelle nous soyons sensibles. Peu à peu nos architectes se sont déshabitués de figurer leurs monuments en perspective sur le papier, ou du moins font-ils toutes leurs études graphiques en géométral. Je ne pense pas que les Grecs procédassent ainsi, et il est certain que nos architectes du moyen âge se rendaient compte des effets produits par les points de vue accidentels; cela est sensible aux retours d'équerre des édifices, à la façon dont sont combinés les angles, les profils des corniches, dont sont posées des pyramides à base octagone, par exemple, sur des prismes à base carrée. Cela nous est prouvé par ces plans d'architecture se découpant d'une manière heureuse en perspective, bien que le géométral ne puisse ni les faire voir ni les faire soupçonner.

Il est encore une qualité qui nous est commune avec les Grecs, mais que nous avons à peu près perdue depuis que nous nous sommes imaginés que nous étions romains, c'est le sentiment de la forme. Notre école laïque des XII[e] et XIII[e] siècles possédait ce sentiment à un degré très-élevé, et si ces deux architectures (je parle de celle des Grecs de l'an-

tiquité et de celle de l'Ile-de-France au XIIe siècle) sont opposées par leurs principes et fort dissemblables par conséquent dans les résultats, on trouve des rapports frappants entre ces deux arts dans tout ce qui tient à la recherche de la forme, dans les profils, dans l'ornementation, dans certains effets de détail, dans l'étude des silhouettes, dans l'énergie des parties qui tiennent à la fois de la construction et de la décoration; certes, il n'y a pas imitation, il n'est pas question d'identité de formes, mais il y a rapport dans la manière de sentir et d'exprimer. Si nous n'avons pas autant que les Grecs profité des ressources fournies par la coloration appliquée aux édifices, nous avons trouvé par la variété des formes, des effets qu'ils ont ignorés, car il faut bien reconnaître que nous nous sommes plus sensibles à la forme qu'à la couleur, plutôt dessinateurs que coloristes; nous avons possédé pendant les XIIe, XIIIe, XIVe et XVIe siècles des écoles de statuaires et d'architectes remarquables; le XVIIe siècle abonde en graveurs excellents, et jamais nos peintres n'ont pu rivaliser avec les peintres italiens, jamais nos décorateurs n'ont atteint, dans l'art de combiner les couleurs, les œuvres des Orientaux. Nous étions et nous serions encore, si on voulait nous le permettre, un peuple particulièrement doué des qualités qui distinguent l'architecte.

Depuis quelque années on a bien reconnu qu'il y a, dans les œuvres de l'école laïque de la fin du XIIe siècle, un art très-profond, très-recherché, trop recherché même, une grande inspiration, des principes fertiles en applications, mais on n'a pas encore sérieusement étudié la question de la forme de cet art; forme qui est la plus vive expression de notre esprit, souple, facile, habile à trouver des expédients; raisonneur, mélange de grandeur avec une simplicité plus affectée que sincère, mais mobile, inquiet, préférant de beaucoup l'apparence à la réalité. Un peuple, jadis civilisé, qui pendant plusieurs siècles se trouve opprimé par des conquérants barbares, livré à la féodalité séculière ou cléricale, auquel la lumière n'arrive plus qu'à travers le manteau du moine et qui en quelques années parvient à constituer un art complet, dont les principes se déduisent logiquement, un art dans lequel tout est neuf, depuis la structure jusqu'à la forme; un peuple qui, ayant constitué cet art, en poursuit avec ardeur les développements de plus en plus logiques, sans déviations, sans réactions; un peuple qui agit ainsi établit dans l'histoire des arts un fait peut-être unique et qui prouve surabondamment qu'il est doué d'un instinct très-extraordinaire. Résumons : Il se trouve qu'au milieu du XIIe siècle la situation politique et l'état social de ce petit coin de l'Occident qui composait alors la France est tel que la pratique des arts s'éloigne du cloître. Une école laïque, purement laïque, se forme,

elle réagit tout d'abord contre l'esprit monacal en substituant la recherche de principes nouveaux à des traditions consacrées; ces principes sont fondés non plus sur le perfectionnement de types imposés, mais sur la science, sur l'observation de lois non encore admises dans l'art de construire. Cette école prenant ses inspirations en elle-même, sorte de franc-maçonnerie, ne s'écarte pas un instant de la ligne qu'elle s'est tracée, tout en laissant à l'individu sa liberté; elle met de côté non-seulement les méthodes de construire des architectes romans, mais leurs profils, leur sculpture, leur façon de décorer les édifices; elle attire à elle tous les autres corps d'état, elle transforme en un quart de siècle non-seulement les autres arts, mais les industries; elle est si puissante (et n'oublions pas qu'elle est laïque, qu'elle est peuple) qu'il faut avoir recours à elle partout, pour élever le château, la maison de ville, le palais, l'hôpital, la forteresse, comme pour construire l'église et même le couvent qui a laissé l'art s'échapper de son enceinte. L'artiste cherche de son côté mais, ne signe pas son œuvre : c'est l'œuvre de la corporation qui a su conquérir la seule chose qu'elle peut conquérir, l'indépendance dans les travaux de l'esprit, des idées de liberté, les recherches dans les sciences; ses goûts, ses préférences, sa haine de l'injustice et de l'oppression, et jusqu'à son penchant pour la satire, elle exprime tout sur ces édifices qu'on est obligé de lui laisser élever comme elle veut les élever. Elle a si bien conquis cette liberté dans les œuvres d'art, qu'elle en abuse sans qu'on l'arrête un seul jour, et c'est par cet abus qu'elle tombe, ayant poussé la science, le développement exagéré de ses principes, la perfection de l'exécution jusqu'aux dernières limites du possible. Mais qu'a donc de commun cette émancipation de l'artiste, émancipation dans le sens de l'esprit national, émancipation des classes laborieuses, avec le régime politique du moyen âge? Pourquoi, encore une fois, confondre celui qui travaille sans relâche à son développement intellectuel, à perfectionner les moyens pratiques d'un art qui lui appartient et dont il s'est fait le maître, avec les tyranneaux qui couvraient le sol occidental, quand ces tyranneaux ne peuvent avoir aucune influence sur cette société d'artistes et d'artisans, sont impuissants à en développer ou arrêter les progrès, et sont trop heureux d'employer son intelligence et ses bras? Étaient-ce ces artistes et ces artisans qui avaient fait l'état social au milieu duquel ils vivaient? Était-ce par des théories vagues ou des émeutes qu'ils essayaient d'en sortir? Non, c'était par le travail, par l'unité dans le travail, sans chercher à franchir le cercle où le sort les avait placés, mais en élargissant ce cercle autant qu'il était possible; et nous aurions cette ingratitude de ne pas reconnaître ces efforts? Nous élevons des statues à

quelques médiocres artistes, qui n'ont été que les plagiaires d'arts étrangers à notre pays et à nos mœurs, et nous n'aurions pas, au moins dans le cœur, un profond sentiment de reconnaissance pour ces hommes qui, dans une position aussi modeste, ont les premiers donné à l'unité nationale, à la renaissance de l'intelligence, des arts et des sciences chez nous, une forme visible, originale et neuve? Nous contestera-t-on cette puissance de l'école laïque française de la fin du XIIe siècle? Examinons ce qu'étaient les écoles romanes ou monastiques peu avant cette époque. Il ne faudrait pas croire que ces écoles fussent tombées si bas qu'une réforme de l'art fût devenue nécessaire; au contraire, elles étaient florissantes et produisaient des œuvres empreintes d'une rare élégance; mais ces écoles étaient divisées.

Au commencement du XIIe siècle, le monument cistercien ne ressemblait pas au monument clunisien, l'architecture du Poitou ne ressemblait pas à celle de la Normandie, celle-ci différait essentiellement de l'architecture de l'Ile-de-France qui s'éloignait de celle de l'Auvergne et du Limousin; le Lyonnais et la Bourgogne possédaient leur art roman qui n'était pas celui de la Champagne; et ces écoles étaient viables, leurs moyens d'exécution très-perfectionnés, leur caractère original, qui tenait soit du caractère même des populations de ces provinces, soit de traditions locales, soit de l'influence de puissantes abbayes.

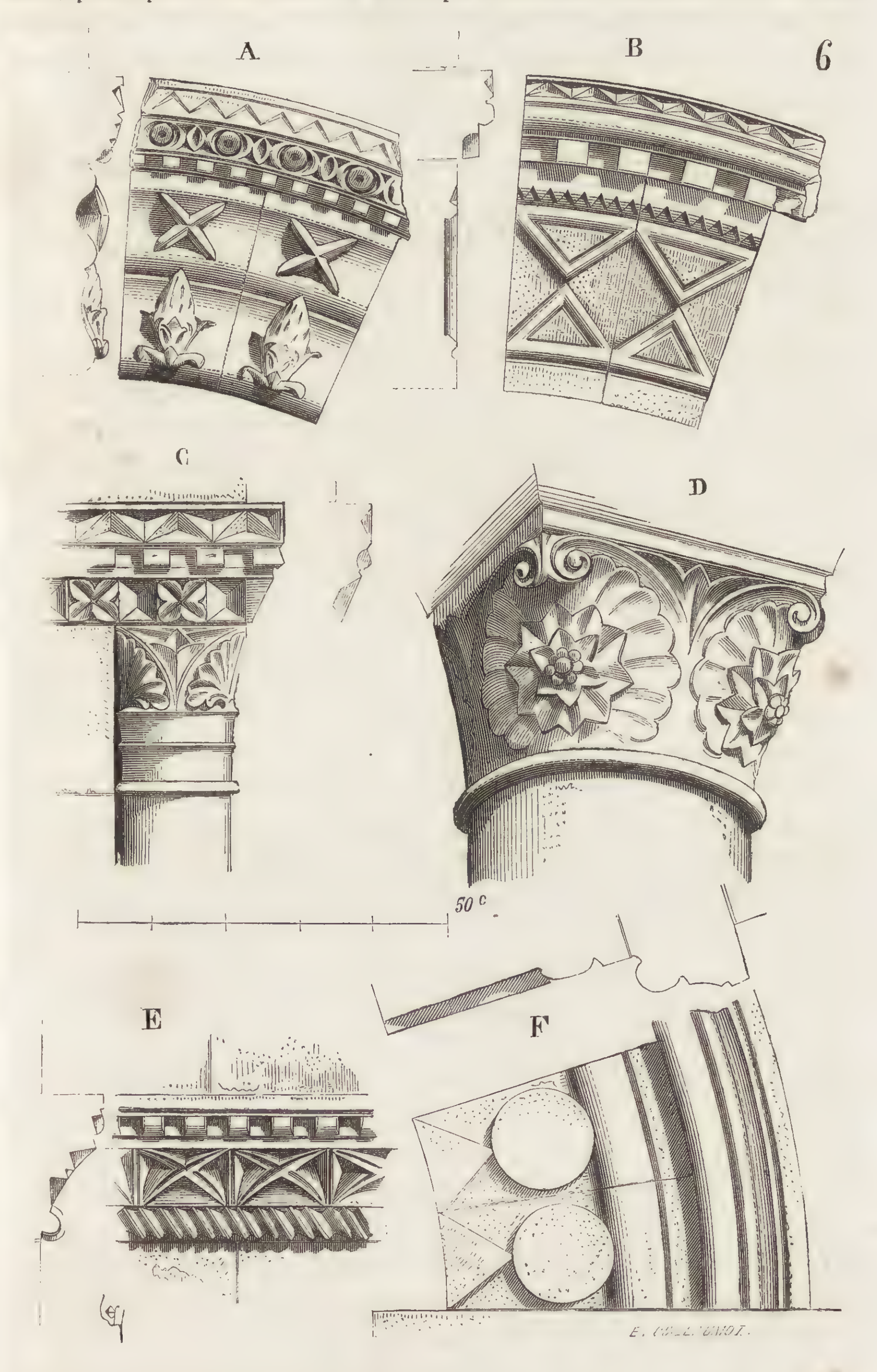
En Bourgogne, l'architecture romane du XIIe siècle est toute clunisienne; en Champagne, elle est plutôt cistercienne; en Auvergne, elle est délicate, élégante, tient des traditions romaines locales et des influences byzantines venues par le Périgord et le Limousin; dans le Poitou, elle est confuse, chargée de sculptures, conservant encore l'empreinte des arts gallo-romains; en Normandie, elle est sévère, méthodique, savante, puissante, recherchée comme construction, mais pauvre en sculptures; on sent un peuple positif, calculateur, peu sensible à la forme, tenant au fond et n'ayant pas de traditions; dans l'Ile-de-France, cette architecture est fine, sage, facile, empreinte déjà de cette réserve qui est le signe d'un goût développé. En Saintonge, l'architecture romane du XIIe siècle est bien la fidèle expression de ces populations tranquilles et douces de l'Ouest, mélange de finesse et de fermeté; c'est celle peut-être qui se rapproche le plus de l'art grec de l'époque byzantine : elle en possède le charme, l'élégance et la pureté dans les détails, l'exécution délicate et franche. Prenons un exemple, planche XII; étudions cette façade du collatéral de l'église Saint-Eutrope de Saintes. Ne croirait-on pas voir là un de ces monuments des bords de l'Adriatique, mais mieux raisonné comme construction, plus grec encore dans l'exécution des détails? Les

fenêtres inférieures éclairent une crypte, les travées dont se composent les bas-côtés sont indiquées à l'extérieur par ces arcs de décharge qui font, pour ainsi dire, pénétrer les voûtes à travers le mur. L'architecte a su donner de la grandeur à son ordonnance en divisant les jours; il a pensé, non sans raison, que les archivoltes des fenêtres concentriques aux arcs donneraient à ces baies trop d'importance; son sentiment lui a fait comprendre que des arcs concentriques de diamètres différents, répétés les uns sous les autres, produisent à l'œil un effet désagréable; il a préféré poser des tympans percés de jours circulaires qui, en donnant de la lumière à l'intérieur, font comprendre à l'extérieur que les voûtes s'élèvent jusqu'aux grands arcs de décharge. Toute la construction est composée de petits matériaux pouvant être montés et posés sans le secours d'engins, les bras suffisent. Les profils sont d'une extrême délicatesse, tracés par un artiste consommé; les ornements ne sont qu'une broderie dont la pureté et la charmante disposition font valoir les moulures sans les dénaturer; et cependant avec ces ressources si médiocres, ces moyens si simples, cette architecture paraît grande; elle est facile à comprendre, explique nettement sa destination. Voilà ce qu'une des meilleures écoles de l'Occident produisait au commencement du XIIe siècle, entre cent exemples non moins remarquables, et si nous comparons cet art à l'architecture italienne occidentale de la même époque ou peu s'en faut, au collatéral extérieur de la cathédrale de Pise, par exemple, qui n'indique point du tout la structure intérieure, qui est d'une proportion peu agréable, d'un aspect froid et monotone, qui ne présente dans les détails qu'une exécution déplorable, des profils imités de la décadence romaine, je le demande, où est la science ? où est l'art ? Il est vrai que le collatéral de la cathédrale de Pise est un revêtement de marbre, que le monument est posé sur un bel emmarchement de même matière, admirablement placé, et que l'église de Saint-Eutrope de Saintes fut trois fois dévastée, que ses soubassements sont engagés dans des remblais entourés de ronces et d'ordures et qu'elle est en France.

Mais j'ai parlé des détails, des profils qui décorent ce morceau d'architecture; je crois nécessaire d'en donner ici, figure 6, quelques-uns [1]. Pour qui possède la moindre expérience de l'effet des profils en architec-

[1] Le profil A est celui de l'une des archivoltes supérieures, le profil B appartient aux arcs des fenêtres hautes, le détail C présente un chapiteau de ces fenêtres, et celui D un des gros chapiteaux des colonnes recevant les grandes archivoltes. Le profil E donne le bandeau servant d'appui aux fenêtres, et le tracé F l'archivolte des fenêtres de la crypte. Ces arcs ont tous des profils et détails de sculpture différents. Les archivoltes des fenêtres de la crypte seules sont toutes semblables.

ture; pour qui a médité sur le tracé profondément raisonné et senti des



profils grecs de l'antiquité et de l'époque byzantine, il y a ici analogie

dans les méthodes, dans le sentiment de l'effet, dans les rapports entre les ombres et les lumières. Mais il est inutile de s'étendre sur des sujets si délicats et qui tiennent uniquement au goût, les artistes comprendront; des raisonnements ne prouveraient rien à ceux qui ne possèdent pas le sentiment de l'art. C'était vers le même temps que les clunisiens construisaient la nef de Vézelay dont nous avons donné une travée, planche XI. Autant le roman de Saintonge est fin, délicat, autant celui de la Bourgogne est robuste, rude même. A Saintes, les chapiteaux sont courts, à peine développés, couverts de sculptures semblables à de l'orfévrerie; les profils sont plats, composés d'un grand nombre de moulures, les ornements ne sont que des broderies, les proportions allongées, presque grêles. A Vézelay, au contraire, la construction est composée de grands morceaux de pierre, les proportions sont trapues, les chapiteaux énormes, largement évasés pour porter des arcs sans moulures; les profils sont grands, simples de composition; la sculpture énergique, puissante, sauvage encore, mais pleine de style : on reconnaît là un art qui sent sa force et qui veut dominer. L'école normande ne ressemble ni à l'une ni à l'autre de celles-ci; mais pour trouver de l'architecture normande de l'époque romane qui n'ait point été dénaturée pendant les XIIe et XIIIe siècles, il faut sortir de France, aller la chercher en Angleterre. C'est là où elle s'est développée à la fin du XIe siècle. Les normands furent d'habiles constructeurs; ils n'essayèrent qu'assez tard cependant de construire des voûtes d'une grande portée, et lorsque déjà en Bourgogne et dans l'Ile-de-France on en faisait depuis longtemps. Sur les hautes nefs de leurs grandes églises, par exemple, jusqu'à la fin du XIIe siècle, ils n'établirent que des charpentes, mais ils donnèrent à leurs constructions verticales un caractère monumental que l'on ne retrouve pas ailleurs. Doués d'un esprit subtil et positif quoique porté aux vastes entreprises, les Normands imprimèrent un cachet particulier à leurs monuments. Il est facile de constater ce fait dans les parties primitives des églises de la Trinité et de Saint-Étienne de Caen, dans les restes des églises de Saint-Wandrille et de Jumiéges, et particulièrement dans les monuments élevés de l'autre côté du détroit. Le transsept de la cathédrale de Peterborough, par exemple, bâti vers le milieu du XIIe siècle, exprime parfaitement ce qu'est le style normand à l'époque de sa splendeur, planche XIII. Précision dans l'appareil, exécution soignée, mais absence de sculpture; construction raisonnée, savante, sentiment fin des proportions, profils peu variés mais bien tracés pour la place qu'ils occupent, recherche des grands effets décoratifs. Notre planche XIII indique du côté droit le système de la construction employé : les murs sont pleins dans la partie inférieure, décorés

à l'intérieur d'une arcature G qui n'est qu'un placage. Dès le second étage de fenêtres, en I, l'architecte a réservé un passage dans l'épaisseur de ce mur qui permet de surveiller les verrières et de les entretenir facilement. A la hauteur du troisième étage de fenêtres la construction s'allégit encore ; là, le passage K plus large forme un portique ouvert sur le transsept. Sous chaque entrait de la charpente, des colonnes engagées, montant de fond, divisent l'ordonnance par travées. Si cette architecture s'éloigne de l'art romain plus qu'aucune autre de l'époque romane, il faut convenir cependant qu'elle ne manque ni de grandeur ni de sagesse.

Autant l'architecture romane de la Bourgogne est robuste, hardie, pleine de séve, autant celle de la Normandie est grande, relativement savante, autant celle des anciennes populations celtiques de l'Ouest est fine, élégante, recherchée, autant l'architecture de l'Ile-de-France est, vers le commencement du XII[e] siècle, simple, contenue, latine dans la construction et la forme, soumise aux matériaux employés, empreinte déjà d'un goût sévère, aussi éloignée de l'exagération que de la timidité. Les bassins de la Seine moyenne, de l'Oise et de la basse Marne sont remplis encore d'un grand nombre d'édifices de cette époque, charmants comme plan, sages comme construction, sobres de sculptures. Ce qui distingue plus particulièrement cette province de toutes celles qui composent la France actuelle, c'est la variété. En Auvergne, par exemple, tous les édifices du XI[e] siècle se ressemblent, paraissent tous avoir été bâtis sur le même patron et par les mêmes ouvriers. En Bourgogne et dans la Haute-Marne, dans l'ancienne contrée des Éduens, on peut faire la même remarque. Il y a dans l'architecture normande un certain nombre d'idées, de principes qui ne varient pas. Il en est de même dans le Poitou et la Saintonge. Mais sur le sol de l'Ile-de-France, au contraire, on voit apparaître déjà, dès l'époque romane, une liberté, une variété dans les types, qui indiquent des tentatives incessantes pour sortir des traditions. Ce sont ces tentatives qui amènent l'architecture que Suger, ai-je dit, paraît avoir inaugurée comme une innovation hardie et savante à la fois. Bientôt cette architecture nouvelle est adoptée par les autres provinces en raison de leur caractère propre. Ainsi les Bourguignons s'en emparent dès la fin du XII[e] siècle, ces nouvelles méthodes convenaient à leur esprit entreprenant et actif; les Normands ne tardent pas non plus à se les approprier; quant aux provinces du Centre et de l'Ouest, elles ne les comprennent pas, ne les adoptent jamais; leur esprit lent et, il faut le dire, la perfection à laquelle l'architecture romane était arrivée chez eux, ne leur faisaient pas sentir le besoin des innovations.

L'architure dite gothique ne pénètre dans ces provinces que beaucoup plus tard, vers la fin du XIIIe siècle, et ce n'est alors qu'une importation étrangère, un mouvement irrésistible auquel il faut se soumettre.

Au milieu d'une société très-civilisée, possédant une administration et des lois très-parfaites, les arts n'ont qu'une bien faible influence; ils ne sont pour cette société qu'une affaire de luxe qui ne peut en rien modifier les mœurs et les habitudes. Il ne faudrait pas croire qu'il en est ainsi dans une société qui se forme; là, au contraire, l'art est un moyen puissant pour aider au développement de la civilisation; il devient un des agents les plus actifs d'unité, quand d'ailleurs il existe des points d'affinité entre les races et d'anciennes traditions locales. L'art, en France, dès les premières années du XIIIe siècle, est un instrument dont le pouvoir royal se sert pour développer ses efforts vers l'unité nationale; et, en effet, partout où son influence se fait directement sentir, elle se manifeste par la construction d'une cathédrale (monument civil autant que religieux), bâtie d'après les nouveaux principes admis d'abord au centre du domaine royal. L'architecture civile et militaire suit pas à pas la marche de l'architecture religieuse, et dans la ville où l'on construit une cathédrale gothique, on élève en même temps des édifices civils, des maisons et des remparts qui se dépouillent entièrement des traditions romanes. S'il y eut jamais une renaissance en France, c'est à cette époque où l'esprit laïque reprend le rang actif qui lui convient, où les arts, les métiers se développent librement au sein d'une nation qui se reconnaît, se constitue après des siècles d'obscurité et de misère. Je ne puis, dans la limite que je me suis tracée, entrer dans de longs détails touchant les principes et l'esprit de l'architecture française au XIIIe siècle, ce travail est fait ailleurs; je me bornerai donc à mettre en relief les qualités de cet art qui nous appartiennent, et qui peuvent trouver leur application dans tous les temps et quel que soit l'état social.

Un art, dont la forme est assez souple et les principes assez larges pour se plier à toutes les transformations amenées par la civilisation, n'est pas chose commune; il y a donc un intérêt sérieux à se pénétrer de ces principes et à étudier cette forme. Dans l'état de scepticisme où nous sommes tombés en fait d'art, il nous importe assez peu qu'une école l'emporte sur une autre, et que l'on nous donne des monuments pseudo-grecs, pseudo-romains ou pseudo-gothiques. Ce qui nous importe, c'est qu'on élève nos édifices en se conformant à nos usages, à notre climat, à notre esprit national, et aux progrès obtenus dans les sciences et les connaissances pratiques; et, pour aborder franchement la question, je dirai qu'il est impossible d'élever un édifice grec ou romain en employant

certaines matières que l'industrie moderne nous fournit, comme le fer, par exemple, tandis que les principes et les méthodes mis au jour par les architectes laïques de la fin du XIIe siècle se plient, sans efforts, à l'emploi de ces nouveaux matériaux comme à tous les besoins qui se révèlent chaque jour au sein de notre société. Mieux encore, l'économie est aujourd'hui une nécessité à cause de la multiplicité des besoins auxquels il faut satisfaire ; nous ne pouvons nous servir des principes absolus et limités des arts de l'antiquité qu'en adoptant leurs méthodes, alors nous sommes entraînés dans des dépenses qui ne sont pas en proportion avec nos ressources, ou, si nous voulons changer ces méthodes, nous faussons les principes et nous ne produisons que des œuvres sans aucune valeur sous le rapport de l'art. Faire des colonnes romaines en stuc revêtissant de la brique ou du bois, ou même en petites assises de pierre ; surmonter ces colonnes de plates-bandes appareillées, accrochées à des armatures en fer, au lieu d'employer des blocs de granit et de marbre, c'est chercher d'autres méthodes que celles des Romains et fausser un principe sage, excellent, pour y substituer une apparence ridicule, peu durable, et dispendieuse relativement à la valeur réelle de l'objet ; c'est de plus un manque de goût, car le goût consiste avant tout à savoir paraître ce que l'on est.

Les architectes de l'école laïque du moyen âge, malgré le penchant que nous avons de tout temps manifesté pour le *paraître*, ont soumis la forme, l'apparence, en un mot, aux procédés et matériaux employés. Ils n'ont jamais donné à une salle de château la forme d'une église, à un hôpital l'aspect d'un palais, à une maison de ville les dehors d'un manoir de campagne ; chaque chose est à sa place et porte le caractère qui lui est propre : si le vaisseau est vaste, les fenêtres sont grandes ; si une pièce est petite, les baies sont en rapport avec l'espace qu'elles doivent éclairer ; si un bâtiment est divisé par des étages, on le reconnaît à l'extérieur, et la *sincérité* est une des qualités les plus frappantes de l'architecture gothique primitive ; or, la sincérité est une des conditions essentielles du style dans les arts, c'est aussi une des conditions de l'économie dans les dépenses. D'ailleurs ces architectes sont hardis, leurs combinaisons de structure vont au delà des moyens matériels dont ils disposent ; ils précèdent le mouvement industriel de leur temps ; la matière leur a fait défaut plutôt que la science théorique et l'imagination. Un architecte du XIIIe siècle revenant aujourd'hui serait émerveillé des ressources de notre industrie, mais il pourrait bien penser que nous ne savons guère les employer ; si les moyens matériels manquaient alors que l'art était en mesure de profiter d'un grand développement indus-

triel, notre prétendu respect pour de *saines doctrines* (que personne ne prend la peine d'analyser d'ailleurs) nous interdit l'emploi de ces moyens qui abondent au XIXe siècle; la conséquence de cet état de choses, c'est l'isolement de l'artiste : au lieu de profiter de tout et de tout s'approprier, il se tient en dehors du mouvement; il torture les procédés nouveaux qu'on lui fournit pour les soumettre à des formes déclarées immuables sans savoir pourquoi, au lieu de modifier ces formes en raison de l'étendue et de la nature de ces procédés.

L'architecte se plaint que le siècle n'a plus le goût des belles choses, parce qu'il ne veut pas essayer de faire de belles choses avec les moyens que lui fournit ce siècle ; il se plaint de ce que les ingénieurs, par exemple, empiètent sur le domaine de l'art, et de ce qu'ils produisent parfois des œuvres dépourvues d'art; mais il se garderait de laisser là des routines surannées pour mettre son intelligence et son éducation d'artiste au service des besoins nouveaux. Je reconnais cependant que les architectes ne sont pas tous ainsi en dehors du mouvement, et que les défenseurs les plus nombreux de ces doctrines étroites, touchant notre art, se trouvent dans la classe très-imposante des *amateurs;* car chacun se croit un peu architecte, ce qui fait beaucoup d'honneur mais quelque tort à l'architecture. Je crois que des architectes obéissant à des principes très-larges, en dehors des préjugés d'école et des opinions répandues dans le vulgaire, auraient bientôt raison de la foule des architectes officieux. Il s'agit de mettre un peu de raison dans ce que nous faisons, de procéder comme nos devanciers qui ont raisonné ; à la longue, la raison finit toujours par avoir le dessus; je dis, à la longue.

L'architecture de l'école laïque du XIIIe siècle est vraie ; elle est applicable à toute chose, parce que ses principes découlent plutôt d'un raisonnement que d'une forme. Jamais la forme n'a embarrassé les architectes qui, au XIIIe siècle, ont élevé cette quantité prodigieuse d'églises, de palais, de châteaux, d'édifices civils et militaires, et cependant le moindre fragment provenant d'une construction de cette époque dénote son origine, porte l'empreinte du cachet de son temps.

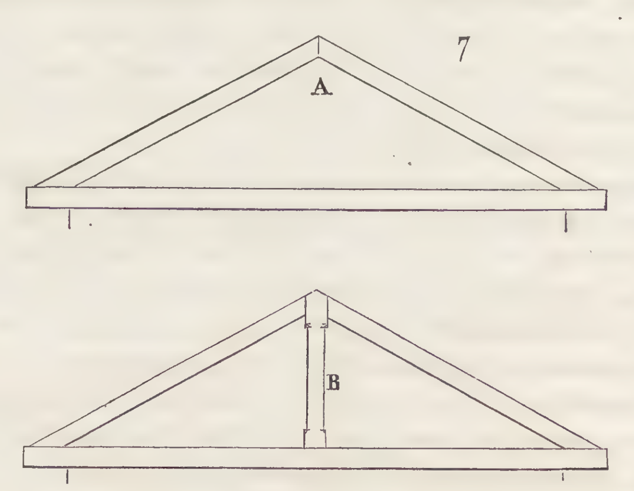
Il convient de constater d'abord qu'il est impossible de séparer la forme de l'architecture du XIIIe siècle de sa structure; tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre végétal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique ; autant de genres, autant d'espèces, autant de variétés; le botaniste et l'anatomiste ne se méprennent pas cependant sur la fonction, sur la place, sur l'âge, sur l'origine de chacun des organes qu'ils examinent séparément. On peut

arracher à un monument romain toute sa décoration, le dépouiller de sa forme apparente sans qu'il en résulte un préjudice pour la structure, ou bien (comme on l'a fait au Panthéon de Rome, par exemple) on peut revêtir une structure romaine d'une forme qui n'a nul rapport nécessaire et intime avec cette structure. Il est impossible d'enlever à un édifice du XIIIe siècle ou d'y attacher des formes décoratives sans nuire à sa solidité, à son organisme, si je puis m'exprimer ainsi. Ce principe facile à comprendre, et dont chacun peut aisément se rendre compte en examinant cette architecture avec quelque soin, nous démontre que, malgré son apparence compliquée, l'art du XIIIe siècle est constitué pour se soumettre aux besoins soit de la construction, soit extérieurs. Aussi a-t-on reproché à l'architecture gothique, à son apogée, de n'être qu'une construction ; nous a-t-on dit quelquefois : « Montrez-nous la forme, donnez-nous les règles qui régissent cette forme ; nous voyons la construction, mais prouvez-nous que la forme n'est pas une pure fantaisie d'artistes qui se laissent diriger par leur imagination capricieuse. » A cela, je ne puis que répondre : « Cette forme n'est pas le résultat d'un caprice, puisqu'elle n'est que l'expression, décorée si vous voulez, de la structure ; je ne puis vous donner les règles imposées à la forme, puisque la qualité propre à cette forme est de se prêter à toutes les nécessités de la structure ; imposez-moi une structure, je vous trouverai naturellement les formes qui doivent en résulter ; mais si vous changez la structure, il me faudra changer les formes, non dans leur esprit, puisque cet esprit est précisément d'exprimer la structure, mais dans leur apparence, puisque cette structure change. »

J'admets bien que tout ceci eût semblé trop subtil à un Romain, que le Romain trouvait beaucoup plus commode d'imposer une structure et de laisser faire le vêtement à des décorateurs, sans se préoccuper de savoir si le vêtement était le seul qui convînt à cette structure. Mais on ne peut, en vérité, regarder comme mauvaise une méthode qui procède tout différemment, et qui, dans un art aussi sérieux que l'architecture, prétend soumettre la forme visible de cet art aux nécessités de la construction et des programmes à remplir. D'ailleurs il ne faut pas croire que cette alliance intime entre la structure et l'apparence ne soit appréciée que par les artistes ou les savants, elle satisfait les yeux de la foule, parce que les yeux ont leur logique instinctive. Dans l'architecture grecque, un ordre dans lequel tous les membres remplissent une fonction utile, nécessaire, satisfait les yeux de ceux mêmes qui ignorent complétement ces nécessités imposées par les lois de la statique. De même des voûtes d'arête se contre-buttant réciproquement et venant retomber

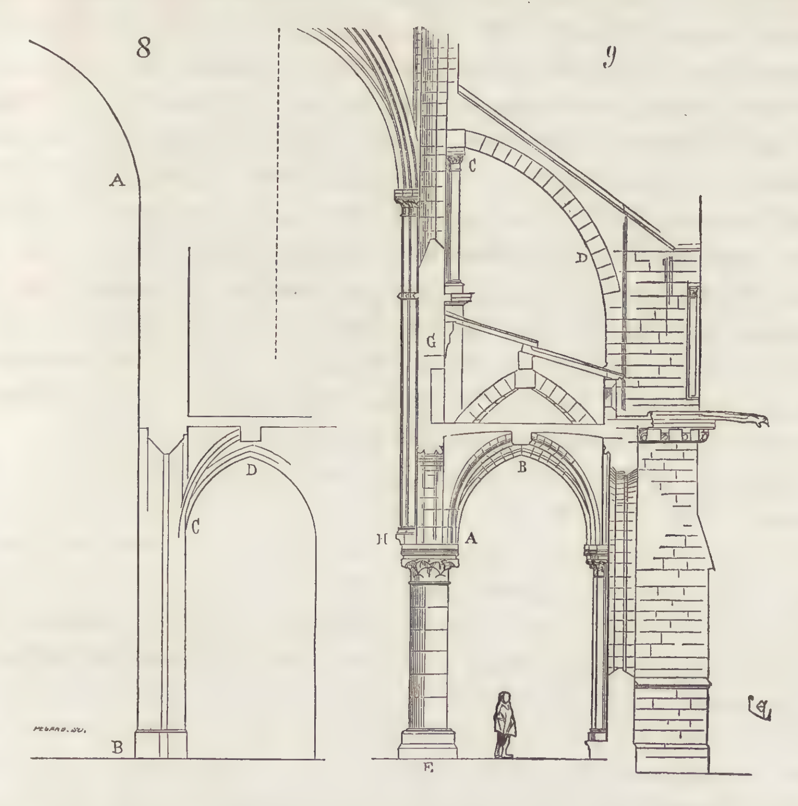
sur une colonne grêle, comme dans le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, par exemple, satisfont les yeux, parce que sans connaître les effets neutralisés des résultantes des pressions, on comprend instinctivement que cette colonne peut être grêle impunément, puisqu'elle n'a besoin que de présenter, comme résistance à ces pressions neutralisées, qu'une ligne verticale rigide.

Quelques développements mettront chacun à même de comprendre, je l'espère, que les architectes de l'école laïque du XII[e] siècle n'ont pas été seulement des raisonneurs subtils, des géomètres assez habiles, mais aussi qu'ils ont été éminemment pourvus de ces qualités délicates que nous rencontrons chez les artistes grecs. Je viens de dire que les yeux ont leur logique instinctive (j'entends les yeux de ceux qui voient et qui voient sans préventions, les yeux de tout le monde, enfin). Phénomène singulier! ce qu'on appelle « illusions de l'œil, » n'est qu'un avertissement instinctif de certaines lois confirmées par l'observation scientifique, comme si Dieu avait doué l'œil humain de la faculté de pressentir par intuition ce que le raisonnement viendra imposer comme une loi. Pourquoi nos yeux ne seraient-ils pas pourvus d'un instinct particulier, comme notre esprit, qui, avant toute loi, possède le sentiment du juste et de l'injuste, du bon et du mauvais?



Ainsi, par exemple, figure 7, nous élevons une ferme en charpente, A, composée d'un entrait et de deux arbalétriers, c'est-à-dire la ferme primitive. La charpente posée, l'entrait sera-t-il droit et horizontal que cet entrait paraîtra plonger sensiblement vers son milieu, c'est une illusion de l'œil que tous ceux qui voient clair peuvent constater. Si je pose un poinçon B à ma ferme, cette ligne verticale qui réunit le sommet du

triangle au milieu de sa base détruit l'illusion, l'entrait ne paraît plus flamber, et, en effet, au moyen de ce poinçon, je puis l'empêcher matériellement de se courber. L'illusion de l'œil m'avertit donc du défaut réel de ma ferme; elle me pousse à trouver le seul moyen qui puisse éviter ce défaut; l'illusion provoque la recherche de ce que l'expérience démontre être la loi. Ceci est très-primitif; passons à des exemples plus délicats. Si, figure 8, je monte une pile parfaitement verticale, et si, sur



le flanc de cette pile, en C, je fais retomber un arc de voûte, en supposant même que la pile conserve absolument la verticale, cet arc CD paraîtra faire courber la pile au droit de la retombée C, surtout si en A j'ai un autre arc qui se trouve bandé dans le sens opposé. C'est une illusion, mais cette illusion, qui tourmente mon œil, me pousse à chercher à la retombée de la voûte, en C, un arrangement qui détruise ce fâcheux effet. Augmentée démesurément, l'épaisseur de la pile A B serait certes un moyen d'éviter cet effet, mais je ne puis ni ne veux donner à cette pile plus d'épaisseur qu'il n'est besoin. Je cherche donc et je trouve cette combinaison adoptée par les architectes du XIIe siècle, figure 9. Au moyen de ce brisement des lignes, à la hauteur de la nais-

sance de l'arc latéral, j'ai détruit l'illusion; la pile est plus légère et paraît verticale, elle porte en apparence plus puissamment que l'autre, qui s'élevait d'un seul jet. Maintenant, l'expérience vient me démontrer que l'illusion de mon œil n'était qu'un avertissement de la loi à trouver.

En effet, la résultante des pressions des arcs AB est détruite par la charge verticale AC. De plus, ayant un arc-boutant CD qui annule la poussée des voûtes hautes, cette poussée se résout en une charge verticale qui augmente encore celle de la pile AC. Il en résulte que toutes les pressions se concentrent en une ligne verticale passant dans l'axe de la colonne E. Donc, je n'ai besoin de donner à cette colonne que le diamètre suffisant pour porter cette charge verticale passant par son axe. Ayant à poser sur le chapiteau A les sommiers des archivoltes portant le mur G, les sommiers des trois arcs (un arc doubleau et deux arcs ogives) de la voûte latérale, des assises horizontales composant la pile qui va porter la voûte haute, il me faut une large assiette. Je compose donc ce chapiteau en raison de cette fonction importante : il est puissant, évasé, formé de hautes assises; son profil indiquera sa fonction, ses ornements auront un caractère robuste, et, au lieu *d'affamer* la pierre, viendront, au contraire, lui fournir des renforts au point où elle est chargée.

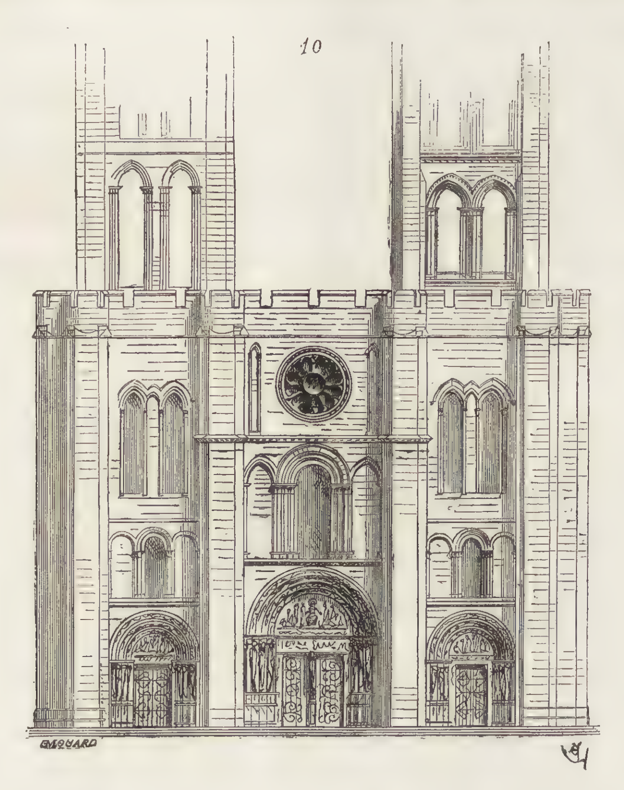
Grâce au principe d'élasticité qui constitue ma construction, la colonne peut même sortir de la verticale sans qu'il en résulte aucun inconvénient, précisément parce qu'elle n'a pas une assiette assez large pour qu'un léger mouvement puisse faire éclater ses arêtes. Au moyen des saillies des chapiteaux, au moyen d'encorbellements supplémentaires H, au besoin, je ramènerai dans l'axe de la colonne inférieure la résultante des pressions de la voûte supérieure, loin de détruire l'aspect de solidité que l'œil demande, ces encorbellements donnneront, au contraire, quelque chose de robuste à ma construction, et mon ornementation, mes profils seront composés de façon à appuyer l'effet produit par la structure [1].

La perfection des sens chez les Grecs leur a évidemment fait adopter des combinaisons de lignes que l'expérience a plus tard converties en lois de stabilité. Si nous construisons une façade dont les deux lignes extrêmes sont parfaitement verticales, cette façade paraîtra plus large au sommet qu'à la base, figure 10; c'est encore une illusion, et de plus une illusion des plus choquantes pour l'œil [2].

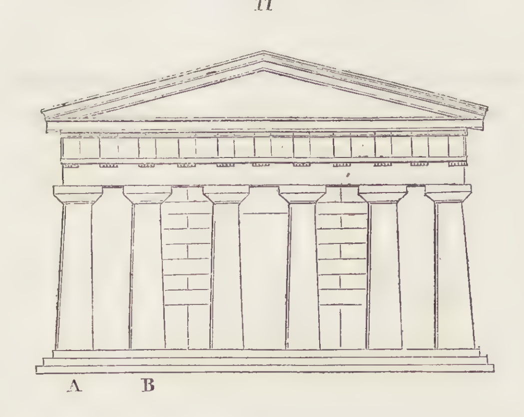
[1] Voyez, pour de plus amples détails touchant ces sortes de constructions, le *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, au mot CONSTRUCTION.

[2] Ancienne façade occidentale de l'église de Saint-Denis. On observe les mêmes défauts dans quelques façades de la fin du XIIe siècle, comme dans celle de l'église Notre-Dame de Mantes, par exemple.

Dans les façades de leurs monuments, les Grecs ont eu toujours le soin d'incliner les lignes extrêmes en dedans ; ils ne se sont même pas


10

contenté en construisant les péristyles de leurs temples de donner aux colonnes d'angles l'inclinaison normale de la colonne, ils ont outré cette



11

inclinaison, c'est-à-dire qu'ils ont procédé ainsi que l'indique, d'une manière exagérée, la figure 11. Non-seulement ils ont incliné les co-

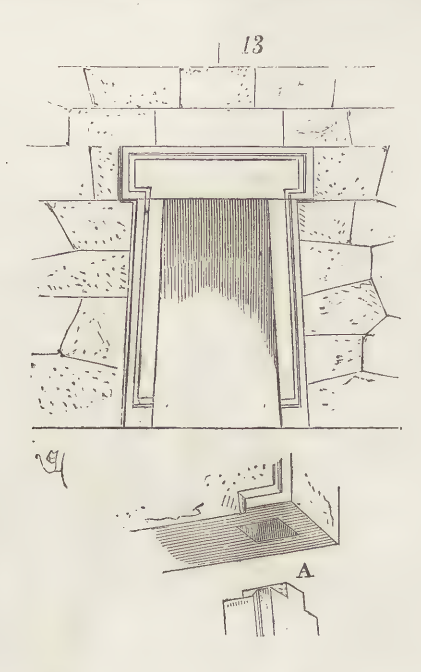
lonnes d'angles vers l'intérieur, mais ils ont fait l'entre-colonnement AB plus étroit que les autres, et ils ont donné à ces colonnes d'angles un diamètre plus fort, sentant très-bien que ces angles vus presque toujours diagonalement se détachaient sur le vide, sur le ciel, ou des fonds lumineux, et que la lumière dévore les parties pleines qu'elle enveloppe. C'est certainement un instinct très-fin de l'œil qui a provoqué ici la loi de statique. De même, lorsqu'il s'agit d'ouvrir une baie dans un édifice, baie dont le fond est sombre, si l'on élève les pieds-droits de cette baie verticalement, figure 12, l'ouverture de la baie paraît plus large au sommet

12



qu'à la base; aussi les artistes grecs n'ont-ils pas manqué de donner une inclinaison aux pieds-droits de leurs portes et de leurs fenêtres, figure 13. Il y là encore un besoin de l'œil qui est conforme aux lois de la statique, car il est vrai que si on a besoin d'une certaine largeur pour passer par une porte, il n'est pas utile que cette largeur existe dans toute sa hauteur, et en reserrant les pieds-droits on diminue ainsi la portée du linteau, on étaye la partie vide. Nos architectes du XII[e] siècle, en adoptant des formes d'architecture très-différentes de celles des Grecs, un système de construction opposé au système grec, ont cependant été dirigés par les mêmes instincts. Ils ont toujours diminué leurs façades vers le sommet, non par des inclinaisons de lignes, ce qui n'est admissible que si l'on emploie des monostyles, mais par des retraites successives de lignes verticales puisqu'ils construisaient par assises. Dans les baies pri-

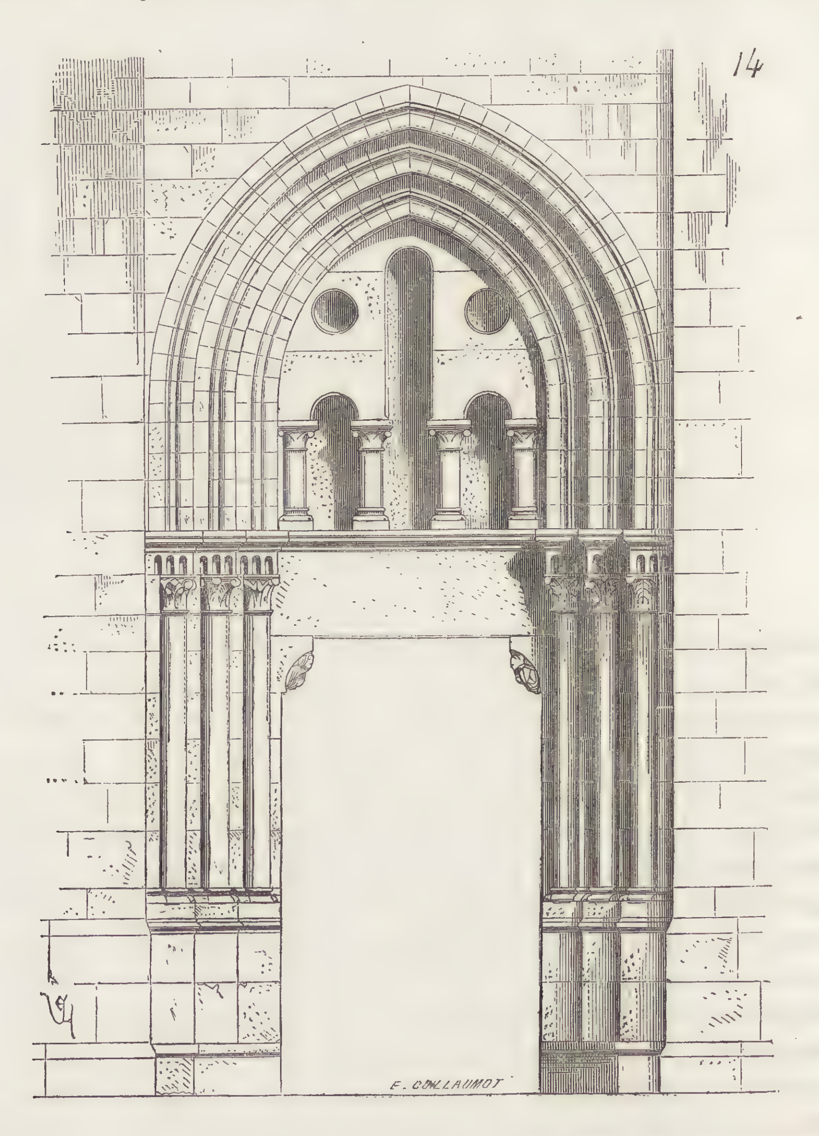
mitives des Grecs, les deux pieds-droits, figure 13, sont deux morceaux de



pierre ou de marbre posés debout et légèrement inclinés l'un vers l'autre, le linteau est d'un seul morceau, c'est là l'origine; et, lorsque plus tard les architectes construisent ces mêmes pieds-droits au moyen d'assises superposées, ils conservent la forme donnée par la structure primitive. Alors (je parle de la construction première) les deux pieds-droits étaient pourvus de deux tenons à leur partie supérieure (voyez figure 13, en A), dans lesquels s'engageait le linteau qui devait nécessairement déborder la largeur de ces pieds-droits pour laisser à la mortaise toute sa puissance. C'est là encore l'origine de la *crossette* du linteau, de la porte grecque. Les architectes du XIIe siècle ne construisent pas leurs baies au moyen de pieds-droits d'un seul morceau; ces pieds-droits sont composés d'assises superposées, mais les linteaux sont faits d'un seul bloc. Ces architectes ne vont pas copier la porte romaine avec ses chambranles, qui n'est qu'une tradition banale et incomprise de la baie grecque; mais raisonnant comme les Grecs, voulant diminuer la portée du linteau, ils élèvent les pieds-droits verticalement, soulagent la portée du linteau au moyen de corbeaux figure 14[1]; et, pour être plus certains encore que le linteau ne se brisera pas, pour pouvoir élever au-dessus de lourdes maçonneries, ils bandent un arc de décharge, laissant les pieds-droits et le linteau

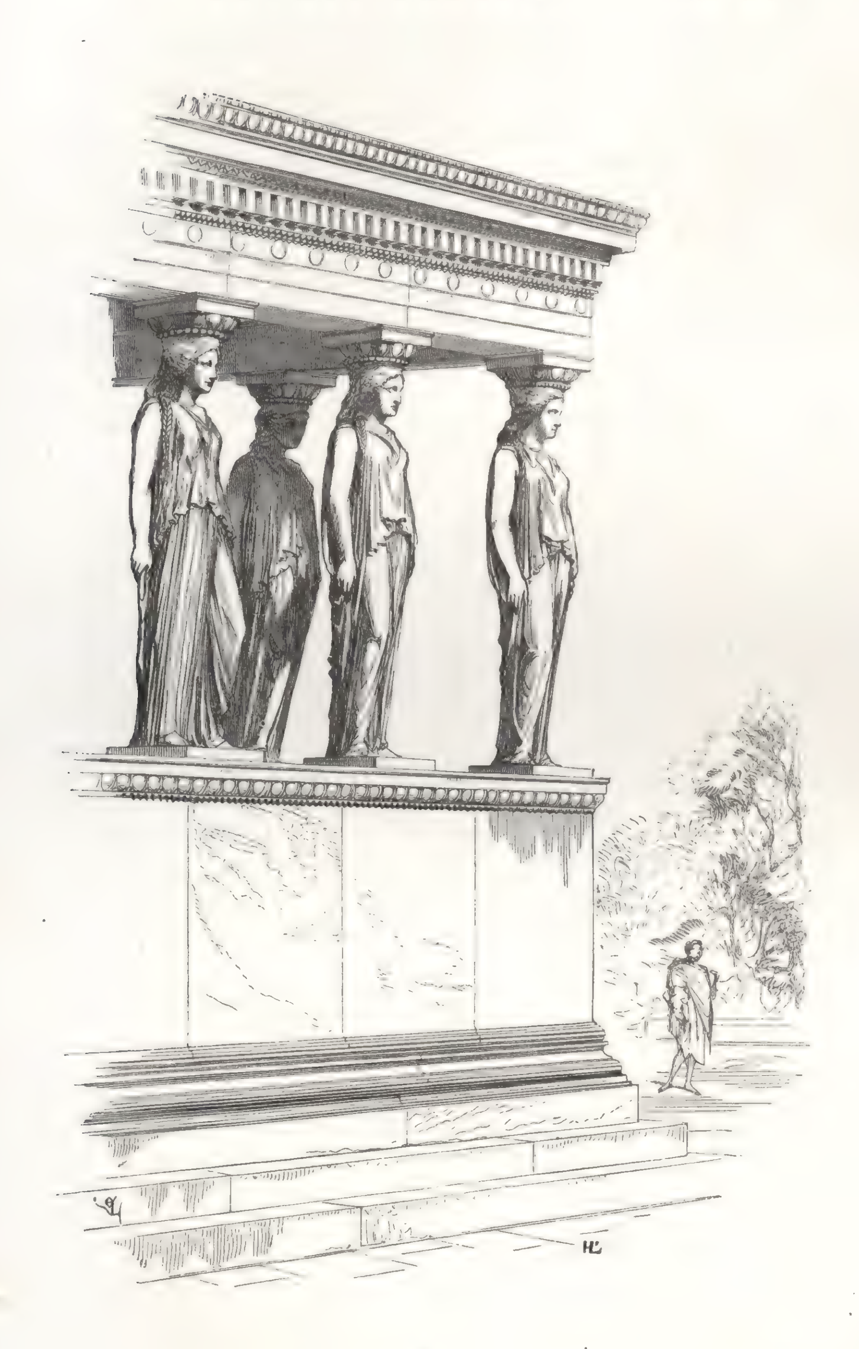
[1] Porte latérale de la façade de la cathédrale de Senlis; dernières années du XIIe siècle.

libres et soulagés de tout poids. Les Grecs étaient arrivés à décharger le linteau au moyen de la diminution de la baie à son sommet, au moyen



des assises posées en encorbellement au-dessus du linteau; les architectes du XII[e] siècle sont arrivés à décharger le linteau en diminuant sa portée à l'aide de deux corbeaux, en posant par-dessus ce linteau un arc de décharge. Chez les uns et les autres, c'est le même instinct qui commande, la même loi qui dérive de cet instinct, et cependant les formes sont non-seulement différentes, mais opposées même par la manière d'appliquer les principes. Les uns et les autres suivent la même inspiration de leur

SEPTIÈME ENTRETIEN (fig. 15)

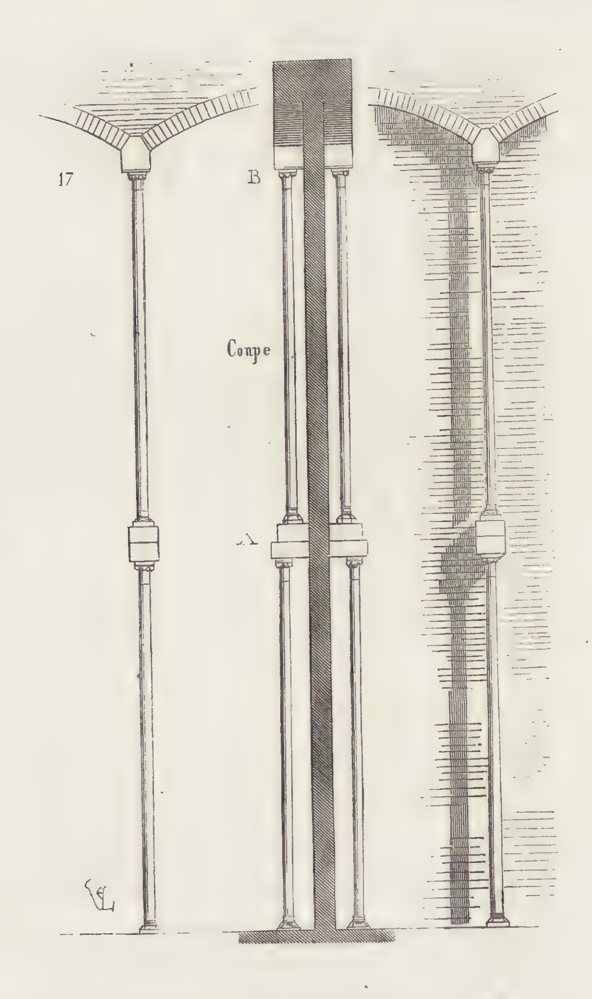


nature délicate et ils arrivent à des résultats opposés quant à la forme, identiques quant au fond.

On a vu avec quel soin les Grecs ménageaient l'effet, comme ils comprenaient largement ce que nous appelons *le pittoresque*, comme ils atteignaient le sommet de l'art par des moyens presque recherchés, quel sentiment ils avaient de la ligne, et comme ce sentiment s'exprimait par une étude très-fine, très-subtile des lois naturelles et des besoins instinctifs de l'œil. Nous retrouvons ces qualités dans notre école française du XIIe siècle, avec moins de simplicité dans les moyens, moins de grandeur dans les résultats, mais avec un grain de cette hardiesse sans mesure des temps modernes.

Les Grecs apportaient une attention toute particulière dans la composition des angles de leurs édifices; c'est qu'en effet les angles d'un édifice, c'est sa silhouette, sa ligne, sa forme extérieure, celle qui se grave dans le souvenir. Ce n'est pas le tracé géométral qui peut jamais rendre compte de l'effet que devra produire l'angle d'un monument, vu toujours en exécution, sur point accidentel. Pour le composer et le tracer, il faut que l'architecte se le représente en imagination, qu'il le voie par avance. Des édifices grecs dont le tracé géométral est lourd, sans grâce, produisent en exécution un tout autre effet. Je prendrai pour exemple le Pandrosium d'Athènes (figure 15.). Le tracé géométral de ce petit portique présente un énorme entablement qui paraît écraser les cariatides qui le supportent; le soubassement semble nu; mais si nous examinons le monument en exécution, ces supports prennent une telle importance à cause de la pureté et de la fermeté de la sculpture, il y a tant d'aisance et de majesté dans les figures, que la lourdeur de l'entablement disparaît, qu'il n'a que juste la dimension proportionnelle qui convient à l'ensemble. La statuaire est traitée de telle façon que des colonnes paraîtraient moins résistantes. Supposons que l'architecte du Pandrosium n'ait pas été doué de ces connaissances parfaites de l'effet, et qu'il eût porté les angles de son portique sur deux pilastres, en laissant les cariatides comme points d'appui milieux, certes, il eût fait une chose sage, irréprochable comme construction; mais alors il n'obtenait qu'une silhouette vulgaire, il ne trouvait pas ce contour d'angle si hardi, si fin; il n'occupait pas les yeux; son monument ne laissait aucune trace dans le souvenir. Un artiste, soumis aux lois banales que nous prenons aujourd'hui pour la tradition classique, n'eût jamais osé présenter de profil les cariatides d'angles et surtout celles du second rang; il eût tourné la face de celles d'angles diagonalement, et n'aurait pas manqué de faire faire un quart de conversion aux cariatides du second rang, de manière

placé sur leurs angles des superpositions de pierres en délit qui donnent un motif de décoration en même temps qu'elles roidissent ces angles,



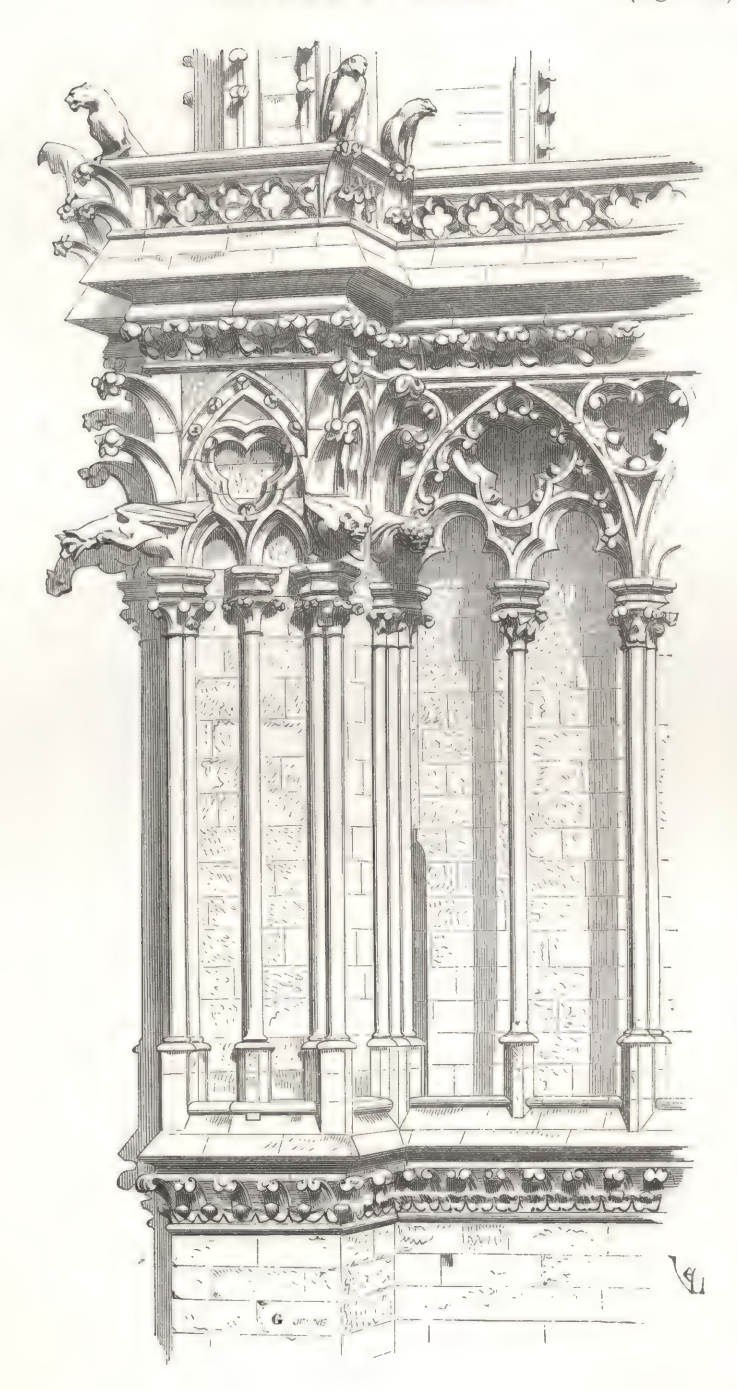
puisqu'elles reportent les tassements vers les milieux. Dans la construction de la basilique de Constantin, que nous avons tracée figure 4, l'architecte n'a pas fait preuve d'un raisonnement très-subtil en plaçant son point d'appui rigide, sa colonne monolithe de granit ou de marbre sous la retombée de la grande voûte. Ce point d'appui rigide eût été beaucoup mieux à sa place en dehors, à la tête des contre-forts, car s'il n'y avait pas dans cette bâtisse une masse de matériaux énorme, concrète, homogène, plus forte qu'il n'est besoin ; s'il s'était fait un tassement, le point d'appui rigide, posé sous la retombée des grandes voûtes, aurait eu pour résultat de faire déverser tout le système du dedans au dehors, puis-

que le dehors était plus compressible que le dedans. Admirons l'antiquité; mais que notre admiration ne soit pas aveugle, ne nous ferme pas les yeux à l'examen et à la critique; qu'elle ne nous empêche pas de reconnaître la supériorité de certains principes raisonnés, enfantés par l'esprit moderne. Aucun monument n'est plus propre à nous faire saisir les différences profondes qui séparent l'art romain de l'art français de l'école laïque que la façade de la cathédrale de Paris. Voulant faire un édifice colossal qui dépassât en grandeur tous les autres monuments de la Cité, un édifice qui remplît exactement le programme d'une cathédrale, alors que la cathédrale avait une signification civile et religieuse, qu'elle était une sorte de manifestation politique, il n'était guère possible de trouver une composition plus grandiose dans son ensemble, mieux raisonnée comme construction, plus savamment exécutée dans ses détails. Tout le monde connaît la façade de Notre-Dame de Paris; peu de personnes, peut-être, se sont rendu compte de tout ce qu'il a fallu de science et de goût, d'étude et de soin, de volonté et d'expérience acquise, pour arriver à élever ce colosse dans l'espace de dix ou quinze ans au plus. Encore, l'œuvre n'est-elle pas achevée; les deux tours devaient se terminer par des flèches en pierre qui auraient complété et expliqué ces masses inférieures si bien entendues. Il y a là, certes, un art et un grand art.

Il est nécessaire de placer sous les yeux des lecteurs des *Entretiens* un tracé de l'ensemble de cette façade, bien que ce tracé ne puisse rendre l'effet produit par le monument; les phothographies suppléent d'ailleurs à l'impuissance des planches géométrales. Mais, puisque je viens de parler de ces arrangements des angles des édifices se découpant en silhouette, de ces contours qui prennent tant d'importance aux yeux du spectateur, de ces emplois simultanés de pierres posées sur leur lit ou debout, tant pour roidir les constructions que pour détruire la monotonie d'une bâtisse composée d'assises d'égales hauteurs, de cette association intime entre la construction et la décoration, je ne saurais trouver nulle part un ensemble plus complet, plus homogène et mieux raisonné de ces diverses qualités. Constatons d'abord que l'architecte, chose rare dans un édifice, surtout lorsqu'il atteint de très-grandes dimensions, a su diviser sa façade par de grandes lignes horizontales qui, sans la couper en tronçons, forment autant de repos pour l'œil; que ces divisions sont faites par un artiste délicat, en ce qu'elles présentent des espaces inégaux, simples ou riches, variés dans leurs détails, et conservant cependant une parfaite unité au tout. Ce ne sont pas là, comme on le voit si souvent dans les monuments romains, byzantins ou modernes, des superpositions de motifs qui semblent placés par le hasard et qu'on pourrait changer, mo-

difier ou supprimer (voyez pl. XIV). Chacune des divisions a sa raison d'être; ainsi, dans le soubassement massif s'ouvrent les trois portes avec leurs larges ébrasements et leurs riches voussures. Pour relier ces trois portes et rompre la sécheresse des lignes des contre-forts, quatre dais saillants, portés par des colonnettes monostyles, couvrent quatre statues colossales, sans cependant que les lignes de ces contre-forts soient interrompues, puisque les colonnettes les rappellent vivement et par deux traits lumineux aux deux côtés de ces statues.

Au-dessus de ce soubassement qui, malgré la profusion des sculptures jetées sous les voussures, conserve un aspect grave et solide, se développe sur toute la largeur de la façade une galerie, un portique composé de linteaux évidés, porté sur des colonnes monostyles terminées par de larges chapiteaux; dans chaque entre-colonnement est placée une statue colossale de roi. Cependant l'architecte a eu le soin, sans interrompre son portique, de laisser voir la saillie des contre-forts; cette ceinture, d'une grande fermeté de composition et d'exécution, basse relativement à la hauteur de la façade, est remise à son échelle réelle par la superposition d'une balustrade qui rappelle la dimension humaine. Au-dessus, les contre-forts continuent à s'élever avec des retraites, mais les trois travées se reculent assez profondément pour laisser une large terrasse sur la galerie des Rois et aussi pour contribuer à donner à cette galerie une grande importance comme ligne décorative. Dans la travée centrale s'ouvre, sous de profondes archivoltes plein cintre, la rose qui indique la nef centrale et la hauteur de la voûte intérieure. Dans les travées latérales sont percées des fenêtres jumelles éclairant les salles du premier étage des tours et ramenées à l'échelle générale de la façade par des archivoltes qui les enveloppent. Deux petites roses aveugles occupent les tympans sous ces archivoltes et rappellent les compartiments de la rose centrale; sur cet étage, tenu plus court que celui du rez-de-chaussée, règne une grande corniche feuillue qui pourtourne les contre-forts et les laisse se dégager franchement de la masse; puis commence la construction des deux tours. Mais c'est là où l'on peut reconnaître le génie de l'artiste. Il est toujours difficile de dégager deux tours, c'est-à-dire deux masses solides, épaisses, sur une façade dont l'aspect général présente une surface pleine. Le créneau qui reste entre ces deux tours laisse un vide inoccupé au centre de la façade où l'œil demanderait, au contraire, un point solide et dominant, car la forme pyramidale est un des besoins de l'œil, parce qu'elle est celle qui indique la stabilité parfaite. Élevant donc les deux tours brusquement sur cette masse inférieure à peu près carrée, l'architecte a



réuni ces tours et fait passer devant leurs parements une haute galerie à jour, très-utile à la circulation, composée de grandes colonnes monostyles et d'une riche arcature, le tout terminé par une corniche ferme, saillante et une balustrade qui rappelle encore là l'échelle humaine et rend à cette galerie sa hauteur réelle. L'architecte a donc, par cet artifice, sauvé la transition entre le plein et le vide. Dans le créneau restant entre les deux clochers, la galerie, se découpant sur le ciel et sur le pignon de la nef élevé en arrière des clochers, évite la sécheresse des lignes produites par le vide; elle est comme un passage entre une masse pleine et le ciel. Devant les deux tours, elle élude la difficulté de poser deux corps détachés sur un corps plein, elle fait que l'œil ne peut se rendre compte exactement du point où, d'une seule ordonnance, l'édifice passe à deux ordonnances séparées. Cette galerie, fait de la façade de Notre-Dame de Paris un tout homogène au lieu d'une façade sur laquelle on a planté deux tours. Formant portique entre les contre-forts au droit des travées, elle devient pleine en façon de placage sur les parements de ces contre-forts; mais c'est là encore où l'artiste a fait preuve d'un goût sûr et d'un sentiment profond de l'effet. Il ne fallait pas amaigrir les contre-forts par une décoration qui détruisît leur masse, et il fallait, sous peine de rompre l'unité horizontale de la galerie, les relier intimement avec elle. Il fallait songer aux angles de ces contre-forts qui se découpent en silhouette sur le ciel ; il fallait leur donner un couronnement, puisque cette galerie sert de communication supérieure autour des clochers. Il fallait encore que les piliers de ces clochers ne parussent pas sortir de la galerie comme un hors-d'œuvre sans liaison avec elle. Toutes ces conditions à remplir présentaient des difficultés sérieuses, d'autant que c'était là le point de la façade qui, par sa position et son importance, devait attirer l'attention. Voici donc, figure 18, comment l'architecte de Notre-Dame a su résoudre ces difficultés.

Que l'on examine avec attention l'appareil d'abord, on verra que les colonnes monostyles nettoient, dirai-je, les angles ; qu'elles coupent heureusement la construction horizontale des contre-forts en la laissant voir cependant ; que l'arcature à jour entre les contre-forts est richement décorée, qu'elle prend de la fermeté sur ces contre-forts et participe à leur structure ; que les angles au-dessus des chapiteaux s'épanouissent en une sorte de végétation qui conduit l'œil jusqu'à la forte saillie de la corniche, nécessaire pour obtenir un passage ; que cet épanouissement des angles accuse un couronnement ; qu'enfin, pour éviter la froideur des retours des balustrades et leur brusque ressaut sous les piliers des tours, pour obtenir une transition entre ces saillies et ces retraites, des

animaux ont été sculptés à l'extrémité des angles de ces balustrades.

Si la façade de Notre-Dame de Paris est fort belle telle qu'elle existe aujourd'hui, cependant il faut reconnaître que tout avait été si bien préparé pour arriver aux flèches de pierre, qu'on peut regretter leur absence. Il y a dans la construction des tours une force qui n'est pas justifiée, puisqu'elles ne portent rien. Combien leurs piles si habilement plantées, combien leurs grandes baies terminées par de mâles archivoltes, combien cette structure quelque peu lourde pour un couronnement, paraîtraient élégantes si les flèches eussent été faites! La planche XIV indique ces couronnements dont les deux tours existantes ne sont que le soubassement. En examinant ce tracé (ne donnant ici que la masse générale, la silhouette, sans prétendre compléter le projet de l'architecte primitif), on peut reconnaître l'excellente proportion de la grande galerie à jour, évidemment trop haute pour les tours, si celles-ci n'eussent pas été projetées avec des flèches; on peut reconnaître l'heureuse disposition des amortissements des contre-forts de ces tours, amortissements qui paraissent mous aujourd'hui et ne pas répondre à la fermeté des lignes inférieures. On voit comme les ordonnances passent peu à peu de la ligne horizontale aux lignes pyramidales du sommet. Que l'on masque les deux flèches indiquées dans notre planche XIV et l'on s'apercevra facilement que tout, dans la façade de Notre-Dame, a été combiné pour arriver à ces deux flèches, pour leur préparer une base; et si de l'examen de l'ensemble nous passons aux détails de la bâtisse, tout constructeur demeurera frappé d'étonnement en voyant les précautions sans nombre apportées dans l'exécution, comme la prudence du praticien se joint à la hardiesse de l'artiste plein de ressources et d'imagination; si nous étudions les profils et la sculpture, nous trouvons des méthodes sûres, des principes sévèrement observés, une parfaite connaissance de l'effet, un style d'une pureté sans égale dans l'art moderne, une exécution fine et hardie à la fois, dépourvue de toute exagération et tirant son mérite de l'étude et de l'amour de la forme. Où donc ces artistes avaient-ils pris tout cela, si ce n'était dans leur sentiment propre? Qui donc leur avait enseigné cet art de produire de grands effets? qui leur avait indiqué ces formes nouvelles? dans quelle école avaient-ils acquis cette sûreté de coup d'œil?

La façade de Notre-Dame de Paris fait encore ressortir une qualité qui appartient exclusivement aux architectes français, alors que la France possédait une architecture à elle; c'est la variété dans l'unité. Au premier aspect, ce portail semble symétrique, et cependant l'amour de la variété est évident; ainsi la porte de gauche ne ressemble pas à celle de

droite [1]. La tour du nord (celle de gauche) est sensiblement plus épaisse que celle du sud. De ce côté, l'arcature de la grande galerie est plus ferme et plus pleine que l'autre, d'où l'on peut conclure que, d'après un usage généralement suivi, les deux flèches de pierre devaient présenter des dissemblances dans les détails, bien qu'elles dussent offrir deux masses pondérées. On sait combien la variété est un besoin de notre esprit occidental. Il est évident ici, comme dans d'autres édifices bâtis d'un jet à la même époque, que l'architecte ne pouvait se résoudre à répéter deux fois un détail ; élevant deux tours, il a donné pour chacune d'elles des tracés différents, et le surcroît de travail qu'il s'imposait alors n'était rien en comparaison de l'ennui qu'il eût éprouvé à faire exécuter, par ses ouvriers, deux constructions colossales absolument pareilles. Plusieurs blâment ces dissemblances contraires à la symétrie absolue, mais on ne peut disconvenir qu'il y ait dans ce besoin de variété un travail de l'esprit, une recherche perpétuelle du mieux, une émulation, dirai-je, qui s'accordent avec notre caractère occidental. A plus forte raison observe-t-on cette variété dans les détails; ainsi, quoique semblables par leur masse, tous les chapiteaux d'une même ordonnance sont variés. Se soumettant à la donnée générale, chaque sculpteur a prétendu faire le sien.

Comme conception, l'art roman est fort éloigné de la grandeur magistrale de Notre-Dame de Paris; dans les détails, il s'écarte plus encore des formes admises par les artistes laïques. L'école laïque peut être considérée comme une sorte de réaction des idées modernes contre les traditions, un vigoureux effort vers la civilisation, telle que les esprits modernes la conçoivent, c'est-à-dire sans arrêt possible.

Mais on me dira : il n'y a en Europe qu'une façade comme celle de la cathédrale de Paris; c'est vrai, et, bien que l'abondance des exemples ne prouve rien en fait d'art, bien qu'il n'y ait qu'une *Iliade*, on ne saurait admettre dans le domaine de l'art et de la poésie qu'un chef-d'œuvre surgit seul, qu'il est une exception; il n'est que le résumé, l'expression d'un ordre d'idées. C'est au contraire le privilége des époques favorables aux arts de pouvoir grouper les sentiments de tous en un seul faisceau. D'ailleurs nous ne savons ce qu'auraient pu faire les architectes laïques au commencement du XIII[e] siècle, s'ils avaient eu le loisir et les moyens d'élever d'autres monuments aussi importants que la façade de Notre-

[1] La porte de droite est en grande partie composée avec des fragments de sculpture du XII[e] siècle. Il semble qu'en rebâtissant la façade de Notre-Dame, l'architecte ait voulu conserver les plus beaux débris d'un monument antérieur. (Voyez la *Description de Notre-Dame*, par MM. de Guilhermy et Viollet-le-Duc, 1856. Chez Bance.)

Dame. C'est la seule qui ait pu être construite à peu près d'un seul jet, et encore n'est-elle pas achevée. A Laon, à Senlis, à Amiens, nous retrouvons des conceptions du même temps, mais mutilées, modifiées ou inachevées, ayant chacune leur cachet particulier et présentant d'admirables parties.

Le propre des époques favorables aux arts, c'est de savoir les répandre partout, sur la maison du paysan comme sur le palais, sur la cathédrale d'une ville opulente comme sur l'humble église de village. La moindre construction grecque exhale un parfum d'art, tout comme le temple le plus riche, et les petites maisons de Pompéi, bâties en moellons de tuf et en briques, sont des œuvres d'art aussi bien que les monuments publics de cette cité. Quand un siècle ne voit plus dans l'art qu'une affaire de luxe, que l'apanage des classes privilégiées ou qu'une enveloppe propre seulement à certains monuments publics, ce siècle peut être policé, il n'est certainement pas civilisé et on peut pressentir des déchirements cruels. Il en est des jouissances intellectuelles comme des jouissances matérielles, lorsqu'elles ne sont qu'un privilége, elles excitent l'envie et provoquent des colères. Quand un petit nombre de personnes savaient lire, la foule ignorante, maîtresse un jour, brûlait les livres avec autant de passion qu'elle brûlait de somptueux châteaux où toutes les jouissances matérielles de la vie étaient réunies. Que tout le monde sache lire, et les livres peuvent être assurés de demeurer tranquilles sur les rayons des bibliothèques. Faire de l'art une chose de luxe, ou associée seulement à la richesse, est donc un grand danger pour l'art et pour le petit nombre de ceux qui en jouissent. Il importe donc à tous de rendre à l'art ses droits sur toutes choses, sa place partout, de faire pénétrer dans l'esprit de tous et des artistes d'abord que l'art ne consiste pas, en architecture, dans l'emploi de marbres précieux, dans l'accumulation des ornements, mais dans la distinction de la forme, et dans l'expression vraie des besoins, car il n'en coûte pas plus de tailler un profil d'après un principe judicieux et sur un bon tracé, que de le galber sans tenir compte de la place et de l'effet qu'il doit produire. Au XIIIe siècle, l'art trouvé par l'école laïque était essentiellement démocratique, il était dans tout, et le villageois pouvait être aussi fier de sa petite église, le simple chevalier de son manoir, que le citadin de sa cathédrale et le suzerain de son palais. Il ne suffit pas aux artistes d'admirer les arts du passé; les copier, c'est un aveu d'impuissance; il faut les comprendre et s'en pénétrer, en tirer des conséquences applicables au temps où l'on vit, et ne voir dans la forme que l'expression d'une idée. Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde

l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée. Ces principes, que je ne crois pas trop absolus, ont été rigoureusement suivis par l'école laïque française, surtout au moment où elle commence à se développer, et leur application est particulièrement évidente dans les édifices les plus simples. Prenons un exemple dans un de ces petits monuments de la Bourgogne bâtis en moellons, dans lesquels la pierre n'est employée qu'avec une extrême économie; entrons dans l'église de Montréale [1], église d'un village. Là, rien de superflu, l'architecture n'est autre chose qu'une construction, les murs sont en moellons, les piles seules en pierre de taille, et cependant on découvre dans cet édifice si simple un art plein d'élégance, les rares profils sont d'une incomparable beauté et taillés avec une perfection égale à celle des profils grecs de la plus belle époque. La sculpture répandue avec une extrême parcimonie est large et s'harmonie avec la simplicité de l'édifice. Examinons, figure 19, l'une des piles des bas-côtés; une colonne engagée d'un tiers de son diamètre porte l'arc doubleau transversal A de la voûte. Afin de trouver l'assiette des formerets B, la naissance de la voûte d'arête C et les deuxièmes claveaux de l'arc doubleau, l'architecte a couronné la pile D par deux assises en encorbellement profilées; il a compris que s'il montait cette pile engagée D à l'aplomb E de l'arc formeret, il retirait à sa colonne toute sa valeur et qu'il employait de la pierre inutilement. Sa raison et son sentiment lui ont fourni cet arrangement fort simple et qui lui donne un motif de décoration. Voyons comme le profil G des tailloirs est coupé pour produire des ombres vives dans un intérieur où la lumière est toujours diffuse, sans rien ôter de la solidité nécessaire à cette assise basse qui porte charge. Quelques piles H sont carrées avec les angles abattus pour ne pas gêner la circulation; observons la composition judicieuse de leurs bases, comme du socle carré l'assise intermédiaire I conduit à la section polygonale, comme ces griffes d'angle K sont finement galbées et d'un caractère solide, comme la forme et la construction s'accordent. Quand avec des données aussi simples un art parvient à se manifester, c'est un art complet, plein d'enseignements. Il nous faudrait entrer dans de nombreux détails qui ont leur place ailleur, je sortirais du cadre de cet ouvrage si je tentais de les analyser tous; il nous suffira d'en indiquer quelques-uns pour faire comprendre comment procèdent les architectes de l'école laïque au commencement du XIIIe siècle, lorsqu'il prétendent adopter de nouvelles formes.

Prenons, par exemple, les profils qui, en architecture, ont une double

[1] A 10 kilomètres d'Avallon. L'église de Montréale date de la fin du XIIe siècle.

importance; les profils sont une affaire de nécessité et de sentiment : de nécessité, en ce qu'ils doivent toujours remplir une fonction; de sentiment, en ce qu'il s'agit de donner à ces profils une forme, un caractère

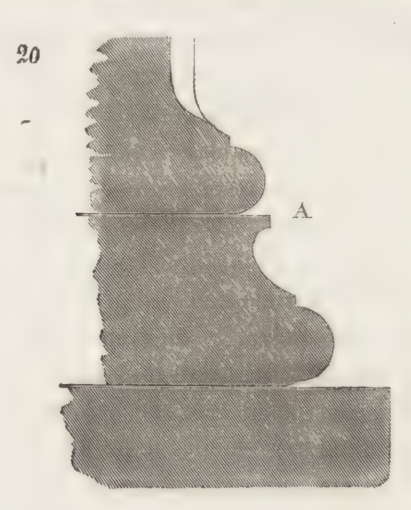


indiquant cette fonction. Lorsqu'un profil remplit exactement la fonction qu'on lui prête, et satisfait les yeux en prenant un galbe parfaitement approprié à cette fonction, il a du style. Toutes fois qu'une architecture possède des profils remplissant ces conditions, on peut la considérer comme un art très-développé, très-fin et très-étudié. Si, au contraire,

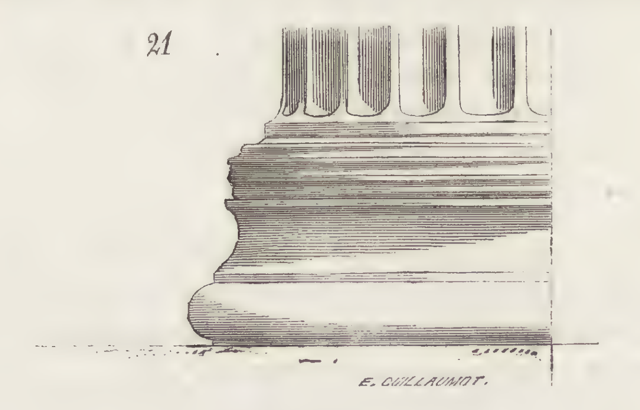
une architecture couvre ses édifices de profils dont le tracé ne puisse se justifier par la raison, réduits au rôle purement décoratif, cette architecture manque d'une des qualités les plus essentielles au style ; or, de toutes les architectures qui nous sont parfaitement connues, il n'y a que l'architecture grecque antique et celle de l'école laïque du moyen âge dont les profils satisfassent également et la raison et le sentiment ; j'en suis fâché pour l'architecture romaine, mais elle ne possède cette qualité que quand elle imite presque servilement l'art grec ou l'art étrusque. Les profils romains de l'époque impériale, depuis Trajan, ne sont plus qu'une copie chaque jour pâlissant des profils grecs. Quant aux profils de la Renaissance italienne ou de la Renaissance française, des XV[e] et XVI[e] siècles, ce ne sont que des traditions incomprises des arts antiques des belles époques, des types dégénérés, tracés au hasard par les architectes, vus avec indifférence par le public. Je crois que les Romains n'attachaient pas une grande importance à une chose qui, pour eux, n'était certainement qu'un détail plus ou moins heureusement trouvé, mais sans signification aucune. Pendant l'époque romane, en France, on reconnaît, au contraire, que l'architecte étudie cette partie essentielle de son art avec soin; il purifie, dirai-je, les profils transmis par l'architecture des bas temps, mais il ne les abandonne pas complétement; on voit que les types romains lui servent toujours de point de départ; il n'en est plus ainsi vers la fin du XII[e] siècle, les profils, comme le système de construction, comme la sculpture, changent complétement de formes.

Recourons à quelques exemples : les Grecs n'avaient point posé de bases sous la colonne dorique, ils avaient réservé ce membre inférieur de l'architecture pour l'ordre ionique. La base était cependant très-anciennement placée sous les colonnes, en Grèce ; les colonnes du frontispice du trésor d'Atrée, à Mycènes, possèdent des bases qui se rapprochent singulièrement des profils adoptés chez les Perses et les Assyriens. L'ordre ionique, plus ancien que l'ordre dorique, possède des bases, mais l'ordre ionique était évidemment une importation asiatique, tandis que l'ordre dorique paraît être né sur le sol grec. S'appropriant l'ordre ionique, les Grecs, suivant leur constante habitude, l'ont transformé, l'ont épuré, tout en lui laissant ses membres traditionnels; il leur répugnait de poser au pied d'une colonne un socle saillant qui ne pouvait que gêner la circulation ; aussi, en conservant la base à l'ordre ionique, se sont-ils bien gardés de lui donner une plinthe carrée, la base de l'ordre ionique de l'Erechthéion est circulaire, comme le fût de la colonne; les unes, celle du grand portique, donnent ce profil,

figure 20; les autres, celles du petit, celui-ci, figure 21. Des profils

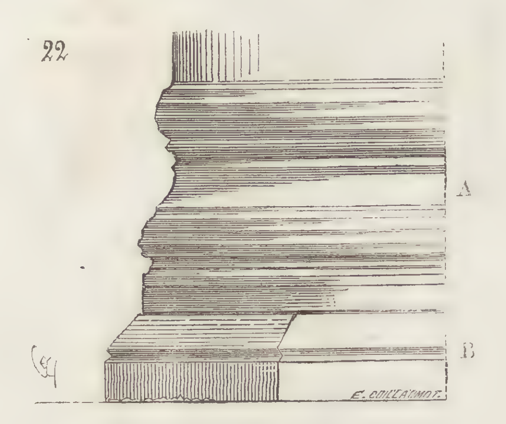


aussi déliés, des arêtes aussi vives ne peuvent convenir qu'à du marbre,



et encore faut-il admettre que les gamins grecs étaient moins destructeurs que les nôtres, ou que l'accès des portiques leur était interdit, car ils n'eussent pas manqué d'écorner ces arêtes vives pour passer le temps. Certes, ces profils sont beaucoup plus beaux que ceux des colonnes asiatiques, mais j'avoue que l'arête A de la base, figure 20, ne me semble justifiée ni par la raison, ni par le sentiment. Je reconnais seulement que l'architecte voulait obtenir une ombre vive sous cette arête pour bien détacher le tore supérieur. Laissons la base romaine de l'ordre ionique et corinthien, que chacun connaît, et qui possède, sous l'Empire, une plinthe carrée dont les quatre angles saillants se brisent facilement sous la charge, et qui ne sont bons qu'à blesser les pieds; passons en

France et voyons d'abord que, déjà dès l'époque romane, il existe dans les profils des bases certaines analogies avec les profils grecs, figure 22 [1].

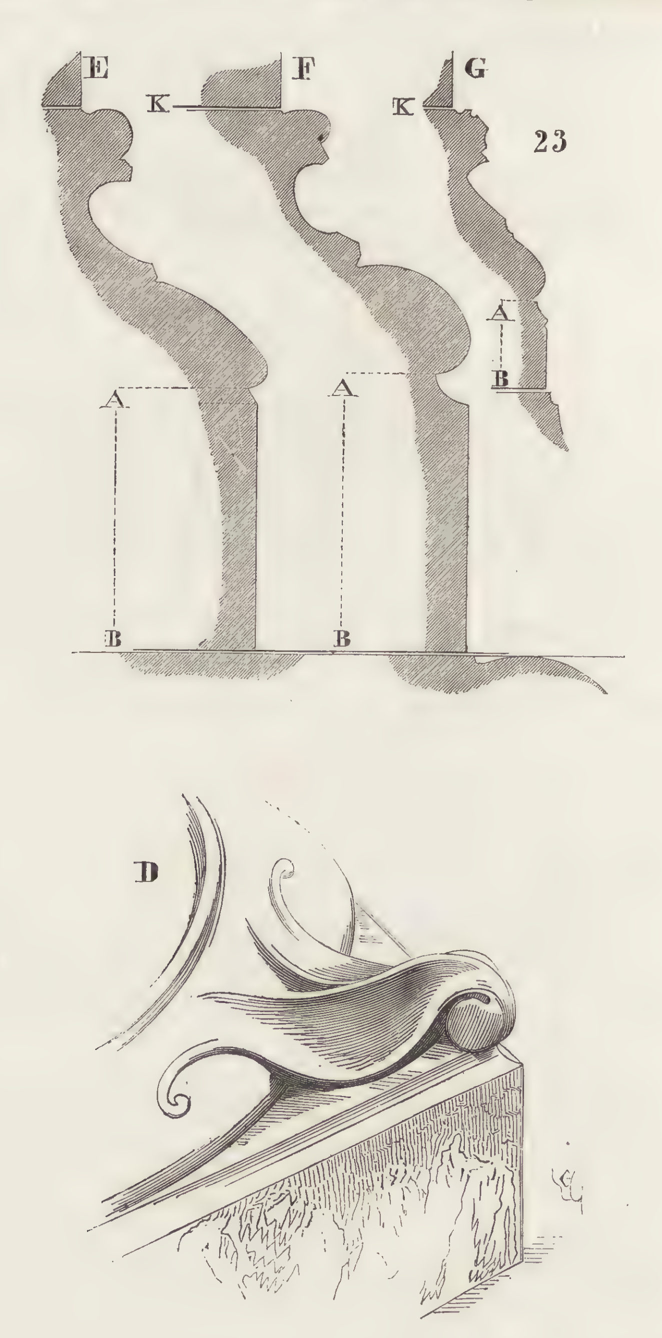


L'assise A est circulaire et repose sur un socle B octogonal. L'architecte roman qui donna le profil de cette base ne connaissait pas probablement l'Erechthéion d'Athènes, peut-être avait-il vu des profils byzantins taillés sur ce tracé, mais il est clair que son instinct le portait à laisser de côté les profils romains qui ne manquaient pas alors dans son voisinage, et surtout à abandonner, pour des bases reposant sur le sol, la plinthe carrée. Ce sont-là des tâtonnements à travers lesquels, toutefois, on n'aperçoit pas une méthode. A la fin du XIIe siècle, le profil des bases change et prend un galbe particulier; le tore inférieur s'aplatit comme pour mieux s'appuyer sur la plinthe, qui reparaît; celle-ci, toutefois, est souvent abattue aux angles; un appendice est posé sur les angles du carré de la plinthe A B inscrivant ce tore inférieur.

Voici, figure 23, plusieurs profils de bases de cette époque; le profil E provient de l'église de Montréale (Yonne); le profil F du chœur de l'église de Vézelay; le profil G de l'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). Le lit du fût de la colonne étant en K, ce fût n'est pas pourvu d'un *congé*, afin d'éviter les épaufrures et les évidements; le tore supérieur se détache nettement, le listel supérieur incline sa face pour la faire voir, la base étant posée au-dessous du niveau de l'œil. La *scotie* est profondément refouillée, mais assez grasse à son déclin pour donner de la solidité aux profils; le listel sous la scotie est de même incliné pour présenter une face bien apparente; le tore inférieur se marie par sa forme aplatie avec la plinthe; puis viennent ces appendices (griffes), figurés en D, qui affectent diverses formes empruntées ordinairement au

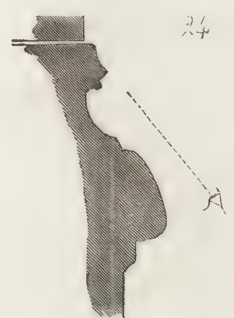
[1] Base d'une colonne du chœur de l'église de Saint-Étienne de Nevers (XIe siècle).

règne végétal, et consolident cet angle isolé de la plinthe. On remar-

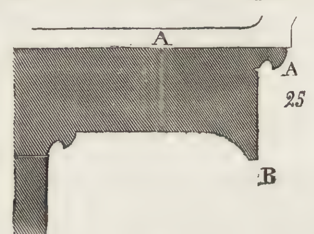


quera encore ici le tore supérieur de la base G qui est cannelé horizontalement comme le tore de la base grecque; j'ajouterai que ces bases

sont taillées toujours dans de la pierre dure, avec une précision, une pureté, que nos ouvriers les plus habiles peuvent à peine égaler. Mais dans l'architecture romaine, qu'un ordre soit placé sur le sol du rez-de-chaussée ou qu'il forme galerie supérieure et soit destiné à être vu de bas en haut, la base ne change pas, tandis que nous voyons dans nos édifices les profils se modifier en raison de la place qu'ils occupent. Si une colonne est fort élevée au-dessus du sol, les membres de la base se modifieront, figure 24, pour que l'œil puisse voir ses diverses moulures.



La corniche grecque est parfaitement appropriée à sa destination, elle couronne toujours un édifice, et sa surface supérieure A, figure 25, porte un

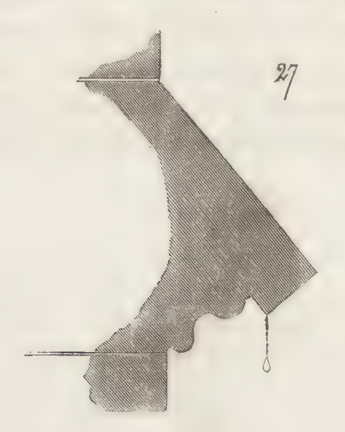


chéneau, sous lequel est un premier coupe-larme A' et un second B; mais que penser de la corniche romaine qui sépare deux étages, et dont la face supérieure, figure 26, reçoit la pluie, retient la neige, et force la goutte



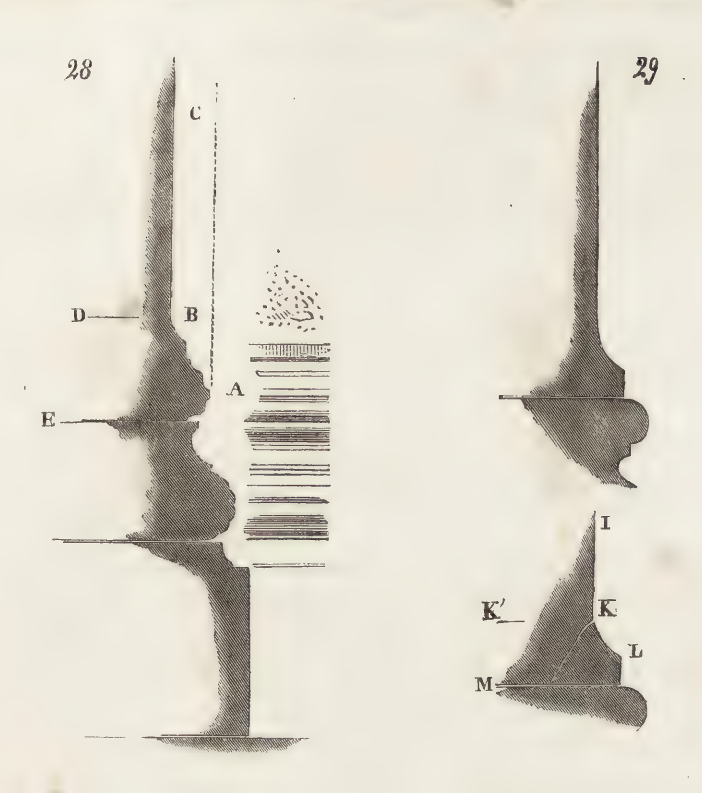
d'eau, qui tombe en A, de parcourir toutes les surfaces AB avant de trou-

ver le coupe-larme B, qui l'oblige à quitter la pierre ? Nos architectes du XIIe siècle ne mettent pas une corniche entre deux étages, mais un simple bandeau dont le profil est taillé, figure 27, de façon à rejeter les eaux



pluviales le plus promptement possible. S'ils veulent moulurer une archivolte, ils ont le soin de choisir le profil qui indiquera le mieux la résistance dont cet arc doit être pourvu en perdant le moins de pierre possible, et évitant les évidements. Les Grecs, et encore moins les Romains, ne paraissent s'être préoccupés de ménager la pierre et la main-d'œuvre. Toute pierre sortie de la carrière est toujours un parallélipipède, si donc nous prétendons que cette pierre en œuvre porte une saillie, il faut prendre cette saillie aux dépens d'une épaisseur à enlever. Ainsi, par exemple, figure 28, voulant donner à la pierre de revêtement le profil A, il faudra enlever sur la surface du parement l'épaisseur BC. C'est un déchet de pierre, c'est aussi une main-d'œuvre que l'on éviterait en plaçant le lit en D au lieu de le placer en E. Les Grecs ont pensé, non sans raison, que tout soubassement devait s'empatter, se relier au sol, pour ainsi dire, et dès lors ils ont tenu à faire porter aux soubassements un profil qui pût donner l'idée de la stabilité non-seulement par sa forme, mais par l'absence des lits entre le parement vertical et l'évasement inférieur; cela était une conséquence du mode de structure grecque, dérivé des lois les plus simples de la statique. Mais lorsque le système de stabilité primitif fut remplacé, au XIIe siècle, par un système de stabilité obtenu par des forces opposées, par l'équilibre, il devenait inutile et même dangereux de donner à la partie inférieure des points d'appui un empattement ou une saillie qui pût nuire à ce système d'équilibre. On conçoit très-bien que lorsqu'une colonne n'avait à porter qu'une pesanteur agissant verticalement, il était raisonnable de donner au lit inférieur du fût un congé,

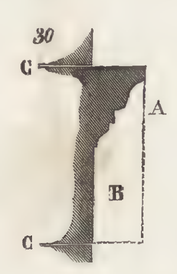
figure 29, qui procurait un pied, un empattement à ce fût ; mais lors-

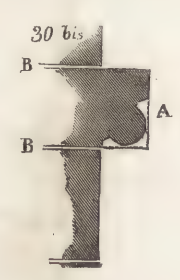


que les colonnes ou piliers eurent à porter des pesanteurs agissant obliquement, et se décomposant réciproquement pour se résoudre en une pression verticale, on n'était pas assez certain dans la pratique d'obtenir un résultat absolu ; il fallait tenir compte des mouvements qui peuvent se produire dans tout système équilibré cherchant son centre de gravité ; alors la saillie réservée à la base du fût, s'il y avait inclinaison de la ligne IK, occasionnait l'épaufrure du congé. C'était donc en K′, et non en M, qu'il fallait alors placer le lit de la colonne. Plaçant le lit en K′, le congé, la forme adoucie du profil KL était un non-sens ; c'est pourquoi nous voyons les profils des bases adopter, à la fin du XIIe siècle, le tracé présenté dans la figure 2.

Dans l'école romane il y avait déjà une tendance bien marquée à soumettre les profils à la construction, et en cela cette école était en progrès sur l'architecture romaine de l'Empire, laquelle se soucie assez peu de mettre d'accord la forme et la structure. Ce que les architectes romans avaient compris, les architectes laïques du XIIe siècle en firent une loi. Les profils furent tracés dès lors : 1° en raison de la destination ; 2° en

suivant scrupuleusement les hauteurs d'assises; 3° en prenant toujours pour point de départ l'épannelage le plus simple de la pierre: c'est-à-dire en perdant le moins de matière possible, parce que la matière est précieuse, puis, parce qu'elle coûte d'autant plus cher qu'on en recoupe un volume plus considérable. Jamais un profil saillant ne fait partie d'un parement comme cela se voit trop souvent dans l'architecture romaine. Le Romain, figure 30, faisant apporter des pierres de la carrière telles





qu'on les trouve, voudra tailler un bandeau; il tracera le profil A, laissera les lits en C et perdra tout l'évidement B; l'architecte du XIIe siècle, figure 30 *bis*, laissera son bandeau dans une assise basse A, ayant les lits en B, perdra en traçant son profil le moins de place possible, et n'aura pas d'évidement à faire. Cette règle est absolue, ne souffre aucune exception; il suffit d'examiner quelques monuments de cette époque pour le reconnaître. On conviendra que ce judicieux emploi de la matière dans l'architecture est une qualité. Quand je regarde la basilique des Géants, d'Agrigente, et que je vois que non-seulement les colonnes engagées extérieures, les piliers intérieurs et même les grandes cariatides ne sont composées que d'assises de pierres avec quantité de joints verticaux; que les matériaux dans cet édifice ne sont, par rapport à la dimension de la salle, que des moellons, je suis bien forcé de me dire que les Grecs ont voulu avant tout obtenir des formes reconnues belles chez eux, sans s'inquiéter des moyens dont ils disposaient. J'admets qu'ils ont revêtu cette structure d'un stuc posé pour dissimuler ce désaccord entre la construction et l'apparence; j'admire la forme, je me place à leur point de vue, et me garderais de les blâmer; mais, cependant, si je vois un édifice dans lequel l'architecte a su obtenir des formes belles aussi, en les soumettant à la structure; si je m'aperçois que cette structure et la nature de la matière employée ont réagi sur la forme, j'admire aussi, et mon esprit est satisfait. Bien mieux, je me dis : si les Grecs avaient admis ces derniers principes, il est probable qu'ils auraient été entraînés à faire ce que nos artistes ont fait, car leur manière de raisonner est la même; partant de

principes opposés, ils devaient obtenir des résultats dissemblables. Je vois chez les Grecs des artistes excellents qui, dans leurs édifices, ont considéré la construction (fort simple d'ailleurs, et ne pouvant s'appliquer qu'à des monuments très-simples) comme un moyen auquel ils n'attachaient pas autrement d'importance; je vois chez nos architectes du moyen âge des constructeurs habiles, forcés de combiner des monuments vastes et compliqués, qui ont su donner à leurs constructions des formes parfaitement d'accord avec elles par les moyens les plus simples.

Le Grec veut obtenir la forme et lui soumet la structure, le Grec a su trouver une forme aussi belle que simple, sa construction est simple, rien n'est plus logique. L'architecte laïque du XII[e] siècle est amené, par la force des choses, par l'esprit moderne, par des besoins nouveaux, à adopter une structure très-délicate et compliquée; il se garde de la dissimuler; au contraire, il cherche à l'expliquer par les formes les plus naturelles; rien n'est plus logique encore. Admettons que le siècle de Périclès valait mieux que celui de Philippe-Auguste, qu'il était préférable d'être le contemporain d'Ictinus que de Pierre de Corbie, j'en tombe d'accord, mais de pareils regrets ou de pareils souhaits ne nous avanceront pas beaucoup; nous ne supprimerons pas les siècles et tout ce qu'ils ont amené avec eux d'idées nouvelles, de besoins nouveaux, d'essais, de découvertes. On peut donc s'étonner d'entendre dire que, pour marcher en avant, il faut rétrograder de vingt siècles. Pour marcher en avant, il faut bien connaître la distance parcourue et ce que les temps ont accumulé sur le chemin. Or, l'étape des XII[e] et XIII[e] siècles est une des plus instructives dans l'histoire des arts, en ce qu'elle a vu naître un mouvement intellectuel prodigieux dans le sens des idées modernes, mouvement provoqué par l'esprit laïque réagissant contre la tradition, cherchant des moyens nouveaux, y appliquant des formes nouvelles. Est-ce à dire pour cela que cette école ait trouvé la dernière et la plus complète expression de notre art? Certes non; elle a fourni une belle étape, et ce n'est pas marcher en avant que de la supprimer. Mais, objectera-t-on, nous admettons que cette époque fut puissante, qu'elle a fait faire un progrès aux arts; depuis lors, cependant, on a marché encore; ne tiendrez-vous nul compte de tout ce qui a été fait depuis, et voudrez-vous, vous qui prétendez qu'on ne doit pas rétrograder, effacer six siècles et nous ramener à cet art passé? A ceci, je répondrai que rétrograder de six siècles ou de vingt est à peu près la même chose, que ceux qui ont prétendu reprendre les arts de l'antiquité au XVI[e] siècle avaient, pour agir ainsi, des raisons dont j'essayerai de faire apprécier la valeur; mais, qu'imiter aujourd'hui ou perpétuer ce retour, c'est sou-

mettre un corps jeune et robuste à vivre avec des cadavres, c'est lui donner une mort anticipée. On admire les tombeaux, mais on n'y habite pas. Autre chose est lire les œuvres d'un mort, autre chose est s'envelopper de son linceul. Il ne s'agit pas de rétrograder jusqu'au temps de Périclès, d'Auguste ou de saint Louis; il s'agit d'examiner, à travers ces temps, les époques pendant lesquelles l'art a été une expression vivante de la civilisation, pendant lesquelles il a su développer des principes neufs; il s'agit de profiter de ces trésors accumulés, de n'en laisser perdre aucune parcelle, de reconnaître ces principes divers et de fixer l'esprit de l'artiste sur ceux qui sont éternellement vrais, applicables et vivifiants.

Les Grecs sont nés sous un beau ciel, exempt de ces brumes qui obscurcissent notre atmosphère; ils s'établissent au milieu d'une contrée coupée par des montagnes et des golfes, riche en matériaux d'une merveilleuse beauté. Ils adoptent l'architecture qui s'accordait le mieux avec le climat et les matériaux dont ils disposaient. Ils arrivent à un développement intellectuel possible dans un petit pays, et au milieu de sociétés qui n'étaient que des associations de marchands et de gens d'esprit; ils perfectionnent les arts comme peut le faire une réunion d'amateurs éclairés. Tout cela est fait pour exciter, à tout jamais, l'envie et les regrets des générations qui se succèdent; mais je le demande, quel rapport existe-t-il entre cette société d'élite et nos vastes nationalités chrétiennes? L'unité grecque fut un rêve qui n'a jamais pu se réaliser, dans l'antiquité du moins. Ces petites sociétés ne se sont réunies que poussées par un danger commun, menaçant leur existence et leur liberté. Le danger passé, elles se battaient entre elles. Les luttes se sont accrues sur le sol grec, en même temps que la civilisation se perfectionnait. En Occident, au contraire (et quand je dis l'Occident, je n'entends parler que de la France), l'idée dominante, l'idée principale, ç'a été l'unité; les arts ont été un des moyens les plus puissants pour arriver à constituer cette unité; à ce point de vue seulement, ils mériteraient d'être étudiés, quand, d'ailleurs, ils ne nous offriraient aucune application présente. Ce qu'il faut admirer dans l'architecture romaine de l'Empire, c'est la manifestation d'une puissante organisation; mais il y a souvent, dans cette manifestation, un dédain pour les formes de l'art, un mépris évident pour la personnalité et la liberté de l'artiste. Pendant leur beau temps, on s'aperçoit, au contraire, que les Grecs soumettaient l'art à la critique; s'ils voulaient que les ensembles fussent l'expression des besoins conformes à la donnée politique ou religieuse, s'ils conservaient aux masses la majesté, ils ne sacrifiaient pas pour cela les détails, et ne

croyaient pas que le rôle de l'artiste s'amoindrît parce qu'il apportait l'étude et le raisonnement jusque dans la taille des profils les moins importants en apparence. Je vois chez les Romains des administrateurs habiles, ayant des idées larges, n'imposant rien, ne se préoccupant guère des questions qui étaient uniquement du ressort de l'art. J'avoue même que ce dédain évident du Romain, pour ce qui est la propriété de l'artiste, pour ce qui l'attache à son art comme à une croyance, n'est pas sans une certaine grandeur, d'autant, encore une fois, que si le Romain dédaigne, du moins il ne persécute pas, il ne s'immisce pas dans les questions d'art; le Romain n'entre pas dans les croyances, il n'exige pas autre chose que le respect à la loi, la soumission à son système administratif et politique ; d'ailleurs, peu lui importe que vous remplissiez le programme imposé en adoptant telle ou telle forme; c'est votre affaire, non la sienne. Cependant, l'art est comme toutes les croyances, il ne lui suffit pas d'être toléré; il réclame la sympathie, il la cherche, il la provoque; s'il se trouve vivre dans une société qui se contente de ne point lui être hostile, et qui, d'ailleurs, ne l'excite ni par l'adhésion, ni par la critique, il s'affaisse; c'est ce qui explique la perte des formes de l'art sous un empire puissant et florissant, comme l'était l'empire romain, jusqu'au temps de Constantin. Par opposition, ne doit-on pas s'attendre à l'affaissement des arts, si l'on cherche à les contraindre ou même à les diriger chez un peuple naturellement artiste. La contrainte donne aux arts le ressort qu'elle donne à toutes les croyances.

En France comme en Grèce, les artistes que l'on a tenté de frapper d'ostracisme ont toujours, par cela même, acquis la plus grande influence sur les arts de leur temps. Ce que pouvaient faire les Romains au premier siècle de notre ère, un art officiel, aucune puissance ne le peut tenter en France, parce qu'il y a heureusement, parmi nous, des ferments d'examen et de critique qui, dans le domaine des arts, se répandent partout et surtout parmi ces classes d'artisans dont, nous architectes, nous sommes obligés de nous servir. L'architecture n'a jeté un brillant éclat en France qu'aux époques où cet art a véritablement appartenu aux artistes, où ils ont pu l'exercer avec indépendance. Et en effet, tout esprit sensé qui voudra songer aux difficultés matérielles qui s'attachent à l'exécution de la moindre œuvre d'architecture, soit à cause de la nature du programme imposé, soit à cause de l'emploi des matériaux, soit à cause des ressources, de l'espace, etc ; aux conditions d'art, de proportion, d'harmonie, auxquelles il faut satisfaire; à la multiplicité des détails qu'entraîne toute construction, même simple; à la connaissance des effets d'ensembles que doit produire la réunion de matériaux taillés, fabriqués, fondus,

forgés, ouvrés isolément ; tout esprit sensé, dis-je, qui voudra songer à tout cela devra conclure que si l'on veut une architecture, c'est bien assez de laisser les architectes résoudre ces problèmes compliqués, sans venir encore jeter tout à travers une direction suprême et vague, à laquelle ils se soumettront peut-être, mais avec répugnance et au détriment de l'œuvre. Reconnaissons aussi que pour avoir le droit de revendiquer cette ndépendance nécessaire au plein exercice de leur art, les architectes doivent être si bien familiarisés avec les moyens d'exécution que ceux-ci ne puissent jamais être un embarras pour eux. En étudiant l'architecture des anciens, particulièrement celle des Grecs, et l'architecture française du moyen âge en son bon temps, on s'aperçoit aisément que les maîtres dominaient les moyens d'exécution et que, quand un besoin nouveau se manifestait, ils cherchaient des procédés nouveaux, sans pour cela abandonner les principes de leur art. Les Grecs avaient si bien perfectionné les moyens d'exécution, ils en étaient si sûrs, si absolument maîtres que dans aucun cas leur imagination ou leur génie, si l'on veut, n'était entravé par des nécessités matérielles ; chez eux la conception ne s'affaiblissait évidemment pas par l'étude de l'exécution ; mais il faut dire que les procédés employés par les Grecs étaient très-simples. Les maîtres laïques du moyen âge avaient, au contraire, été amenés à adopter des moyens très-compliqués, sans cependant que leurs conceptions eussent à souffrir de cet état de choses ; ils conservaient leur liberté, parce que, si compliqués que fussent chez eux les moyens d'exécution, ceux-ci s'appuyaient sur des principes parfaitement raisonnés, qui admettaient toutes les combinaisons possibles et constituaient, à proprement parler, l'architecture : concevoir et exécuter était tout un dans cette école. Nous procédons autrement au XIX[e] siècle, et il n'est pas rare de rencontrer des personnes se déclarant compétentes ou des artistes même qui croient qu'un projet conçu par un architecte peut, sans que l'œuvre perde rien de son mérite, être mis à l'exécution par des subalternes en dehors de l'intervention directe de l'auteur. L'œuvre d'architecture est, comme toute œuvre d'art, un accord intime entre la conception et les moyens d'exécution ; et supposer qu'un architecte concevra un projet dont un autre cherchera les moyens d'exécution, c'est admettre qu'il y a chez le musicien deux hommes, celui qui conçoit et celui qui écrit une partition. L'architecte habile, qui fait un projet, doit nécessairement voir en imagination les matériaux qu'il va employer, leur forme et leurs dimensions ; il apprécie leurs qualités, leur nature ; il bâtit dans son esprit en une journée ce qu'il faudra plusieurs années pour édifier, et le carré de papier qui est devant lui est déjà un vaste

chantier où travaillent maçons, tailleurs de pierres, charpentiers, serruriers, couvreurs, menuisiers, sculpteurs, etc., comme le musicien, qui écrit un opéra, entend les instruments divers de l'orchestre, les chœurs et les voix des chanteurs. Mais, pour que le public reconnaisse dans la partition du musicien comme dans le monument de l'architecte une œuvre d'art, originale, empreinte d'un talent personnel, il faut que le musicien ait écrit lui-même toutes les parties de son opéra, comme il faut que l'architecte ait distribué à tous ses ouvriers les divers détails qui forment l'ensemble ; encore est-il bon que le musicien dirige les répétitions, comme il est nécessaire que l'architecte surveille ses ouvriers. Il faut bien reconnaître que de toutes les choses qui dépendent de l'homme, l'art est celle qui souffre le moins l'imperfection : or, pour s'approcher de la perfection en fait d'art, il ne faut qu'un homme de génie ou, à son défaut, un homme de talent, à la condition qu'on laissera à ce génie ou à ce talent la liberté de se développer, d'user de toutes les ressources que la nature et son savoir lui fournissent; c'est ce qui n'a jamais été mis en doute aux époques que l'on considère comme favorables aux arts.

HUITIÈME ENTRETIEN

SUR LES CAUSES DE LA DÉCADENCE DE L'ARCHITECTURE ;
SUR QUELQUES PRINCIPES TOUCHANT LA COMPOSITION ARCHITECTONIQUE ;
SUR LA RENAISSANCE EN OCCIDENT ET PARTICULIÈREMENT EN FRANCE.

L'architecture appartenant presque autant à la science qu'à l'art proprement dit ; le raisonnement, le calcul, entrant pour une forte part dans ses conceptions, il faut admettre que la composition n'est pas seulement le résultat d'un travail de l'imagination, mais qu'elle est soumise à des règles appliquées avec méthode, qu'elle doit tenir compte des moyens d'exécution, lesquels sont limités[1]. Si le peintre, si le statuaire peuvent concevoir et exécuter en même temps et sans avoir besoin d'un concours étranger, il n'en est pas de même pour l'architecte.

[1] On peut recourir au *Dictionnaire d'Architecture* de M. Quatremère de Quincy ; au mot COMPOSITION, on verra que le célèbre auteur ne donne à ses définitions de la composition architectonique que peu de développements. Toutefois, nous y trouvons ce passage remarquable : « Rien n'est plus important pour l'architecte, lorsqu'il compose, que d'avoir sans cesse l'esprit dirigé vers les moyens qui devront rendre ses inventions. Aussi ne saurait-on former « de trop bonne heure l'élève en architecture à soumettre ce qu'il compose aux moyens « d'exécution. L'étude de la composition ne doit pas consister à imaginer sur le papier des « compartiments de plan agréables par leur variété ou leur *symétrie*, des élévations qui « sembleront offrir soit des masses pittoresques, soit des contours et des aspects nouveaux. « Souvent il arrivera que tous ces efforts, dont l'imagination est prodigue en dessin, ou « présenteront des parties inexécutables, ou exigeraient pour être réalisées d'incalculables « dépenses..... »

A celui-ci on impose un programme, un budget, la place, d'une part; de l'autre, la nature des matériaux et la manière de les mettre en œuvre. Si l'architecte compose, avant toute chose, il doit avoir réuni ces éléments divers qui influeront sur son œuvre. Il semblerait donc que, pour habituer les architectes à composer, il serait nécessaire de leur faire connaître, en même temps qu'on leur donne un programme, les obligations de toute nature auxquelles ils devraient se soumettre lors de l'exécution.

Ce n'est pas ainsi que l'on procède, chez nous du moins, lorsqu'il s'agit de former des architectes. Cependant, il faudrait être conséquent. D'un côté on prétend que les architectes entraînent les particuliers ou les administrations qui leur confient des travaux dans des dépenses exagérées; qu'ils ne se prêtent pas volontiers aux exigences matérielles des programmes ou de l'exécution; qu'ils songent plutôt à élever des bâtiments qui leur fassent honneur, qu'à remplir toutes les conditions imposées par les besoins et les habitudes du moment; qu'ils copient sans cesse des formes appartenant à des arts antérieurs, plutôt que de chercher une architecture appropriée au temps où nous vivons. De l'autre, on les soumet à un enseignement (enseignement placé sous la tutelle de l'État) limité à la confection de projets, sur des programmes très-vagues généralement, très-éloignés souvent des habitudes de notre temps, et à l'appui desquels on ne fournit aucun de ces renseignements relatifs aux dépenses, à la place à occuper, aux matériaux à employer, aux habitudes des constructeurs de telle ou telle localité. Cet enseignement ne présente aux élèves que certaines formes, plus ou moins bien interprétées, d'une période des arts antérieurs à notre temps, à l'exclusion des autres; n'admet guère les innovations hardies fondées sur un emploi des moyens modernes; tourne dans le même cercle depuis nombre d'années et, en fin de compte, comme récompense suprême d'une exacte soumission à ses doctrines, envoie les jeunes architectes à Rome et à Athènes, afin de leur permettre de relever pour la centième fois le Colisée ou le Parthénon. De fait, on recueille ce que l'on a semé, et on ne saurait se plaindre des architectes puisqu'on les *fait* ce qu'ils sont. Modifiez l'enseignement si les résultats ne vous satisfont pas, ou si vous admettez que l'enseignement est bon, ne vous plaignez pas du résultat. Il est vrai qu'à côté de cet enseignement circonscrit entre des limites assez étroites, il y a une liberté complète; mais très-peu peuvent en user, par des motifs qu'il est inutile d'indiquer ici. D'ailleurs cette liberté sans bornes a bien ses inconvénients; elle pousse quelquefois ceux qui en usent dans des voies

excentriques, si bien qu'entre l'oligarchie académique d'une part et l'anarchie résultat du défaut de toute méthode de l'autre, les architectes ne sauraient guère trouver ce que chacun réclame, un art modelé sur notre époque. On peut s'étonner même qu'au milieu d'un état aussi déplorable, l'architecture conserve encore, en France, une si belle place : cela prouve combien nous sommes doués des qualités propres à l'étude et à la pratique de cet art, et combien nous pourrions lui rendre un vif éclat si l'enseignement existait et s'il devenait libéral, s'il ne se bornait pas à une sorte d'initiation, ou plutôt de protectorat assez semblable à celui dont jouissaient les clients vis-à-vis le patriciat romain. C'est aux époques de décadence que l'on voit les écoles se fractionner, se tenir dans un exclusivisme passionné, tenir à des formules, non point aux principes, abandonner les voies larges de la raison ou, sous prétexte de dignité, se renfermer dans un mutisme complet, et ne plus exiger des adeptes qu'une soumission sans bornes à la doctrine, ou même à l'ombre de la doctrine. Alors, ce qu'on cherche, ce n'est plus le grand intérêt de l'art, qui ne peut vivre et progresser que par le mouvement et la discussion, par l'apport constant d'éléments nouveaux, par la liberté soumise au contrôle de la raison, c'est le triomphe ou la prédominance de la secte dont on fait partie.

Depuis le XIII[e] siècle et depuis le règne de Louis XIV, jamais on n'a élevé en France autant de monuments qu'à notre époque. Cependant (et en cela je ne suis que l'écho de ce que j'entends dire de tous côtés) les édifices neufs qui remplissent nos villes, par leur composition du moins, ne paraissent reposer sur aucun des principes admis aux grandes époques de l'art, encore moins sur des principes nouveaux [1]. Entre ces édifices, bâtis d'ailleurs à grands frais, dans lesquels la matière est employée avec une profusion peut-être exagérée et souvent contrairement à ses propriétés, nulle harmonie, rien qui indique les besoins et les goûts d'une civilisation; ils abondent en réminiscences, très-peu

[1] Il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître cependant que, parmi ces édifices neufs, il en est qui sont, au point de vue de l'art, des œuvres éminemment remarquables. Je citerai en première ligne, par exemple, les halles centrales de Paris, qui indiquent si franchement le service auquel ces grandes constructions sont affectées. Je crois que si tous nos monuments étaient élevés avec ce respect absolu pour les besoins, pour les habitudes de la population, s'ils indiquaient aussi résolûment les moyens de construction, ils auraient un caractère propre à notre temps, et de plus, ils trouveraient des formes d'art belles et compréhensibles. Là, on s'est soumis aux nécessités du programme et de la matière employée, il en est résulté, à mon sens, un très-bel édifice. Peut-être n'a-t-on pas pensé qu'il fallût *faire de l'art*. Il faudrait donc souhaiter qu'on n'en voulût plus faire aujourd'hui; ce serait peut-être le plus court chemin pour arriver à nous donner des œuvres d'art, expressions de notre civilisation.

motivées d'ailleurs, de l'architecture antique, grecque ou romaine, romaine surtout, italienne ou française des XVIe et XVIIe siècles; mais la perfection de l'exécution, la beauté des matériaux mis en œuvre ne sauraient faire oublier le défaut d'idées, l'absence de méthodes faciles à saisir, d'unité, de caractère; qualités qui, après tout, appartiennent aux arts de toutes les époques, si basses qu'elles soient classées dans l'histoire. Ces défauts sont assez apparents pour choquer même les personnes qui sont étrangères à la théorie et à la pratique de l'art.

En sommes-nous arrivés à ce point de décadence incurable que nous ne puissions espérer voir l'architecture sortir de l'ornière où elle se traîne? Le mal est-il sans remède? En serons-nous réduits à copier les Romains fort mal, les Grecs d'une façon puérile (pour qui connaît l'architecture grecque), le moyen âge, la Renaissance, le siècle de Louis XIV, et même les pâles monuments de la fin du siècle dernier, pour revenir, faute de mieux, aux Romains, et recommencer le cycle des imitations? N'y a-t-il pas, en dehors ou au-dessus de ces formes diverses d'un même art, certains principes immuables, féconds par leurs conséquences, et se prêtant à des expressions nouvelles, si des besoins nouveaux surgissent? Ces principes sont-ils des mystères impénétrables, accessibles seulement à un petit nombre d'élus? Ne peuvent-ils pas, au contraire, être admis par tous? Non, la décadence n'est pas fatalement inévitable, le mal n'est pas sans remède, mais il est grand temps toutefois d'aviser, de se servir de tous les éléments vivaces qui sont encore à notre portée, de laisser de côté des intérêts d'école, pour ne penser qu'au grand intérêt d'un art qui a toujours été considéré comme la plus apparente expression des civilisations chez tous les peuples. Il faut partout apporter la lumière, l'examen, et ne pas craindre de froisser au besoin des susceptibilités, si respectables qu'elles paraissent.

Gardons-nous de repousser le jugement du public; on fera sagement même de considérer, en dernier ressort, ce jugement comme souverain, par la raison, après tout, que si l'on élève des édifices publics, c'est vraisemblablement pour le public, qui s'en sert et qui les paye. Je conviens volontiers qu'il faut chercher à éclairer ce jugement, bien qu'il ne s'égare jamais autant qu'on veut le croire; mais ce ne peut être en cachant soigneusement aux profanes les principes de l'art, en faisant de l'architecture une sorte de franc-maçonnerie, un langage incompréhensible pour la multitude. Or, depuis le dernier siècle, l'architecture est un mystère dont les rites (s'ils existent) sont voilés aux yeux du public. Du sanctuaire, il sort des monuments dont personne, neuf fois sur dix, ne comprend ni le sens ni l'utilité, mais que

l'on accepte, parce que les chefs de la doctrine les déclarent conformes aux règles, sans jamais expliquer ces règles, et pour cause. Quelquefois cependant ce public qui regarde et qui paye se fâche un peu, il voudrait comprendre; c'est alors qu'on lui déclare nettement qu'il n'entend rien à ces matières et qu'on agit, à bon escient, en dehors de son influence; que, s'il ne trouve ce qu'on lui fait ni beau ni commode, c'est lui qui a tort; que les gardiens du dogme, seuls compétents, sont contents, et que cela doit suffire. Dans un siècle comme le nôtre, où chaque matin on remue de nouvelles idées, où tout est mis en discussion, jusqu'aux fondements sociaux, une seule chose, semblerait-il, demeure inébranlable, c'est le dogme inexpliqué de l'architecture, gardé par un mystérieux aréopage. Cependant, au dehors, des voix demandent une architecture de notre temps, une architecture pour nous, une architecture compréhensible, une architecture conforme à nos habitudes civiques. L'aréopage ne répond pas, cela va sans dire, à ces clameurs indiscrètes; il ferme ses portes et exige de ses adeptes une soumission d'autant plus aveugle que la multitude fait plus de bruit. Que faire donc? où est le recours? Le pouvoir, ou plutôt l'administration, qui n'est pas artiste, et qui a bien autre chose à faire que d'entamer des discussions sur l'art, préfère décharger sa responsabilité sur les gardiens des doctrines déclarées, par eux-mêmes, saines entre toutes, et tout demeure pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. D'ailleurs, où est la pierre de touche? « Le public n'est pas content, dites-vous; mais ce sont quelques frondeurs qui disent cela, quelque journal dont les amis n'ont rien à bâtir. Où prenez-vous le public qui se plaint? Pour moi, je n'ai entendu autour de tel ou tel édifice qu'un concert de louanges. N'y a-t-il pas eu toujours des envieux? La France est un admirable pays, la ville de Paris en est la digne capitale, nulle part en Europe vous ne trouverez une administration plus éclairée et plus loyale; l'Académie des beaux-arts réunit l'élite des architectes qui se choisissent entre eux, c'est par conséquent la plus libérale des institutions dans le pays des lumières et des arts. Donc, de quoi vous plaignez-vous, ô public? » A cela, rien à répliquer.....

Cependant un directeur de théâtre est forcé de tenir compte d'un parterre qui siffle une pièce, bien que celle-ci ait été reçue avec acclamation par le comité de lecture le mieux composé, parce qu'il y a, au bout des sifflets, une question de recettes. Un mauvais tableau, exposé, fût-il entouré des plus hautes protections, est toujours un mauvais tableau, et l'auteur le garde. Une œuvre littéraire, même bien appuyée, si elle ennuie, reste chez son éditeur. Mais un édifice bâti, qu'en faire

s'il est mauvais? le démolir? c'est un peu cher; s'en servir comme on peut? c'est le parti le plus sage.

Dans le domaine des lettres, de la peinture, de la sculpture, l'appel au public est réel; entre l'œuvre de l'artiste et ce public, il n'y a pas d'intermédiaires, donc le monopole ou l'ostracisme est impossible. En eussent-elles la volonté, les Académies française, des inscriptions, des sciences morales, celles de peinture, de sculpture, ne sauraient être exclusives, car l'opinion publique, dont on est bien forcé de reconnaître la compétence lorsqu'il s'agit d'apprécier des œuvres littéraires, d'histoire, de philosophie, de peinture et de sculpture, finit tôt ou tard par obtenir, pour les auteurs ou artistes qu'elle adopte, l'ouverture des portes vénérées; de nos jours nous en avons vu des exemples remarquables; mais il n'en saurait être de même pour l'architecture. L'architecte ne peut bâtir un monument dans son cabinet, l'appel direct au jugement du public lui est donc interdit. Si, par malheur, il ne partage pas les opinions du corps académique, il peut advenir qu'avec les plus heureuses disposiitons et les études les plus sérieuses, mais faites en dehors de la *villa Medici*, il ne puisse fournir les preuves de son mérite, car, sur son chemin, il trouvera des adversaires assez puissants souvent pour lui opposer un *veto*. « Soyez avec nous ou ne soyez pas ! » telle a toujours été la maxime suprême de tout corps placé en dehors du contrôle de l'opinion publique. « Les écoles, écrivait dernièrement un de nos confrères, sont intolérantes par conviction. » Mais un corps se recrutant dans son propre sein, ne devant compte de son enseignement, de ses doctrines et de ses jugements qu'à lui-même, c'est ce qu'on appelle en français une coterie. Supposez les hommes les plus distingués, les plus sincères et mettez-les dans cette situation; par cela même qu'ils sont sincères, savants et convaincus, ils fermeront la barrière devant tous ceux qui ne partageront pas leurs opinions ou leurs préjugés. Exiger d'eux une autre conduite ce serait, dirai-je même, attenter à la dignité de leur caractère, à la sincérité de leurs convictions; mais alors comment espère-t-on arriver à mettre en lumière des principes qui ne seraient pas admis par l'école, des formes qu'elle repousse, des tentatives qu'elle considère comme subversives? comment obtenir un art jeune ou rajeuni, issu de l'examen des opinions diverses, des tendances de notre civilisation, des besoins changeants de chaque jour? L'architecture n'est, après tout, qu'une forme donnée à des idées; c'est, comme l'a dit un poëte, un livre de pierre. Si l'Académie française avait la volonté et le pouvoir d'empêcher l'émission de certaines séries d'idées nouvelles ou renouvellées, si elle pouvait contraindre tous les gens de lettres à n'expri-

mer qu'un nombre restreint d'idées admises en se servant toujours des formules de langage usitées il y a deux siècles, je le demande, serait-on en droit de se plaindre de la monotonie des œuvres littéraires, de ce qu'elles seraient incompréhensibles, inutiles? Ne ferait-on pas plus sagement alors de s'en tenir aux œuvres anciennes et de ne plus écrire autre chose que des actes de notaire ou des comptes de fournisseur?

En France, on aime les arts d'un amour tempéré dans les classes élevées, mais on s'y intéresse vivement dans les classes inférieures; on reconnaît leur influence, mais à la condition que cette influence n'est pas imposée, qu'elle s'exerce librement, qu'elle peut être discutée et qu'elle ne cherche point à prendre le ton d'un dogme inattaquable. Pour ce qui est de l'art de l'architetcure, en face du nombreux personnel qui concourt à son développement, un raisonnement net, une démonstration claire mettent à néant les phrases creuses, fussent-elles admirablement tournées, prodiguées à propos des doctrines exclusives d'écoles.

C'est une opinion assez généralement répandue que les artistes n'ont pas l'esprit positif et qu'ils se repaissent volontiers d'illusions. Je ne relèverais pas ici ce préjugé s'il n'avait pas l'inconvénient de poser le public éclairé qui s'occupe des choses d'art, vis-à-vis ces artistes, et ceux-ci vis-à-vis ce public, d'une façon absolument fausse. Les artistes, et les architectes entre tous, sont les gens les moins portés aux illusions, les plus positifs au contraire, par cette raison simple que tout travail d'imagination chez eux se traduit immédiatement par un fait. Toute œuvre d'art demande, pour paraître, une forme, un moyen pratique, le métier, qui vous ramènent immédiatement au sentiment du réel, du possible, de la puissance ou de l'impuissance humaine. Il est donc sage de raisonner avec les artistes; et une école d'art, si elle veut être autre chose qu'un protectorat réduit à s'entourer de clients soumis, si elle veut être réellement une école, doit prendre toute son influence dans la discussion, dans l'échange des idées, dans l'émulation résultant des principes rivaux, mais se manifestant en toute liberté et sous le contrôle de l'opinion.

L'obscurité dont on entoure toutes les questions qui touchent à l'art de l'architecture est faite pour accélérer sa décadence; et, tandis qu'en France nous sommes à certains moments disposés à nous vanter d'une supériorité relative sur les autres nations de l'Europe, quand il s'agit des productions d'art, il se fait au grand jour, libéralement, en Angleterre et en Allemagne, des efforts sérieux pour nous atteindre et nous dépasser. Pendant que nous parvenons encore, grâce à notre aptitude natu-

relle, à étudier l'architecture sans qu'on nous l'enseigne, chez nos voisins il s'établit des écoles qui, loin d'être exclusives, vont hardiment fouiller dans tous les arts originaux du passé les élements d'une formation nouvelle. Pendant que nos lauréats s'enferment à la *villa Medici*, les jeunes architectes anglais et allemands vont glanant partout, en France, en Italie, en Grèce, étudiant les méthodes des pays, les comparant, demandant à examiner les chantiers, cherchant à se rendre compte des révolutions diverses de l'art. Des associations privées forment des musées de moulages et de copies, mis à la portée des plus humbles ouvriers [1].

De cet exposé, je conclus que l'architecture est de tous les arts, en France, celui qui, au XIXe siècle, se trouve dans les conditions les plus favorables au développement prolongé de l'insignifiance, si les questions de principes de cet art, les questions vitales, ne sont pas mises à la portée de tous, si l'enseignement n'entre pas dans des voies libérales. Croyant qu'un pays ne possède un art qu'autant que tout le monde peut le comprendre, le discuter, sinon le pratiquer, je tâcherai de soulever le voile épais dont on enveloppe depuis si longtemps notre architecture et son enseignement, pour en faire une sorte d'art hiératique rivé à des dogmes qui n'existent pas et n'ont jamais existé, une formule vide de principes, un hiéroglyphe que les initiés ne peuvent même déchiffrer, par cette raison simple qu'il ne veut rien dire. Je me souviens d'avoir entendu le célèbre Champollion s'égayer fort en examinant des dessins rapportés d'Égypte, parce que les dessinateurs, auxquels probablement le temps manquait au milieu des sables, avaient reproduit certains fragments d'hiéroglyphes comme un ornement, sur toute la surface d'une colonne, si bien que « *Ra-men-cheper*, le fils du soleil, le cœur joyeux, se trouvait avoir dépouillé la ville d'*Arat-tou* de tous ses grains et avoir coupé toutes ses plantations » trente-deux fois de suite, ce qui paraissait difficile. Eh bien, c'est à peu près de cette façon intelligente que nous voyons aujourd'hui reproduire les formes de l'architecture des anciens. Il ne s'agit donc pas de savoir comment les anciens ou les modernes ont entendu soumettre les *ordres* à certaines proportions relatives; comment un membre d'architecture demande à

[1] Pour être vrai, il faut signaler en Angleterre un mouvement de réaction en faveur des doctrines exclusives. Dans une récente discussion, la Chambre des Communes a décidé que le *style italien* de la Renaissance devait être adopté pour la construction des Ministères. Mais quand un corps politique se mêle de questions de *style* en fait d'art, cela n'est pas dangereux. On ne décrète pas plus un style qu'on ne décrète la forme d'un chapeau; et, en Angleterre, cette victoire de lord Palmerston aura probablement pour résultat de faire commencer les édifices votés conformément au style de Palladio, et ce sera tout.

être traité; quels sont les rapports conventionnels qui existent, ou que l'on suppose devoir exister, entre les parties et le tout d'une ordonnance. Il s'agit, avant tout, d'expliquer comment la raison doit gouverner les formes d'architecture, sous quelque civilisation que ce soit; comment la raison étant du domaine public, tout le monde peut être apte, par conséquent, à reconnaître en quoi un édifice est bon ou mauvais; comment ainsi le public, qui juge d'instinct et qui cependant, pris en masse, ne se trompe guère, mais ne saurait définir les causes de son blâme ou de son approbation, peut arriver à contraindre la franc-maçonnerie à discuter et défendre ses dogmes, si elle en a, ou à motiver ses jugements, si elle en porte. Il s'agit d'expliquer les méthodes diverses employées à certaines époques favorables au développement de l'art, pour arriver à l'interprétation d'un programme donné.

Le fond des programmes change peu, car les besoins des hommes, à l'état de civilisation, sont à peu de différences près les mêmes; mais le climat, les traditions, les mœurs, les habitudes, les goûts, font que ces programmes reçoivent, suivant le temps et le lieu, une interprétation particulière. Ainsi, par exemple, pour les Athéniens comme pour les Parisiens, le programme d'un théâtre est le même quant à la destination de l'édifice. Que demandait et que demande encore ce programme? Des places nombreuses pour les spectateurs, disposées de manière à permettre à tous de voir et d'entendre; une scène, un orchestre pour les chœurs ou pour les musiciens; des salles de réunion et des loges pour les acteurs; des promenoirs réservés aux spectateurs; des dégagements faciles soit pour l'entrée, soit pour la sortie. Et cependant, une salle de spectacle de nos jours ne ressemble nullement au théâtre de Bacchus. Pourquoi? C'est qu'à côté de ce programme indiquant seulement la destination de l'édifice, il y a le programme dicté par les mœurs et les habitudes de la société qui l'impose. Par ce fait seul que les représentations scéniques des anciens avaient lieu en plein jour et que les nôtres se donnent de nuit, les deux édifices, l'ancien et le moderne, doivent différer essentiellement quant à la structure, quant à la distribution intérieure, quant à la décoration. Si, à ces données différentes et principales, nous ajoutons les mille détails que nos habitudes théâtrales viennent imposer, telles que l'effet scénique, le jeu des machines, les divisions de la salle par loges, etc., nous arrivons à produire une œuvre architectonique qui n'a guère de commun avec celle des anciens que le nom. Voici donc un programme donné à Athènes et à Paris pour satisfaire au même besoin, et ce programme, par cela seul que nos habitudes ne sont plus celles des

Athéniens, produit, chez les deux peuples, deux édifices étrangers l'un à l'autre. Nous établirons donc en principe que, dans tout programme, il y a un fond qui varie peu, qui est destiné à satisfaire à des besoins à peu près pareils dans toutes les civilisations, puis une forme imposée par les habitudes du moment; que l'architecture n'est autre chose qu'une expression de cette forme ; que les usages d'une société n'ont pas à se soumettre à certaines dispositions architectoniques, mais que ces dispositions doivent naître des usages, des habitudes essentiellement variables. Personne, je le suppose, ne contestera ce principe. Dans l'application cependant on semble l'oublier quelquefois depuis le commencement du siècle.

La composition architectonique devant dériver absolument : 1° du programme imposé, 2° des habitudes de la civilisation au milieu de laquelle on vit, il est essentiel, pour composer, de posséder un programme et d'avoir le sentiment exact de ces habitudes, de ces usages, de ces besoins. Encore une fois, si les programmes changent peu quant au fond, les habitudes des peuples civilisés, les mœurs se modifient sans cesse; par suite, les formes de l'architecture doivent varier à l'infini. Un programme donné sous l'Empire romain comme un programme moderne demande d'éclairer une salle par des fenêtres : ils ne peuvent aller l'un et l'autre au delà de cette prescription ; cependant une fenêtre romaine ne ressemble pas à une fenêtre de notre temps et ne peut y ressembler, parce que les usages des deux peuples sont différents. Certes dans les deux édifices, l'un antique, l'autre moderne, la fenêtre sera toujours une ouverture pratiquée dans un mur; mais la manière de prendre les jours, de fermer la baie, de la vitrer, de considérer cette ouverture seulement comme un moyen de donner de la lumière à l'intérieur, ou encore comme une vue sur l'extérieur, produira des compositions très-différentes, si l'architecte sait tenir compte des usages de son temps. L'architecture prend un caractère, si elle est non-seulement l'interprétation fidèle du programme, mais encore si elle revêt la forme qui convient à ces usages du moment. Hors de ces conditions, à mon sens, un peuple ne possède pas une architecture ; l'architecte compile, mais ne compose pas.

L'architecture des Égyptiens, celle des Grecs, celle des Romains et celle du moyen âge en Occident, les remplissent parfaitement, ces conditions, et c'est pourquoi ces arts ont laissé des traces ineffaçables dans l'histoire. Chez les Égyptiens, nous voyons que la composition architectonique se déduit des programmes et des usages de ce peuple : elle est simple. Le monument, quelle que soit son étendue, ne possède

toujours qu'un axe, tous les services se présentant à la suite l'un de l'autre. Dans le temple comme dans le palais, on procède par *initiation*, partant de la première cour, de la première enceinte couverte ou découverte, pour arriver successivement au sanctuaire, à la salle extrême, presque toujours la plus petite et la mieux fermée. La décoration la plus riche est réservée pour les intérieurs. A l'extérieur, on n'aperçoit guère qu'une enveloppe d'un aspect simple, que des masses; les portiques ne s'ouvrent pas sur les dehors, mais sur des cours fermées. On sent là l'influence d'un système essentiellement théocratique. Les Grecs ne procèdent déjà plus de cette façon. Le monument, même sacré, est fait pour le public; il ne cache pas ses richesses, il les montre. Il n'a plus l'apparence mystérieuse du monument égyptien. C'est l'édifice d'une république, non d'une théocratie. Il n'y a pas de palais dans les villes grecques, mais des maisons, des temples et quelques édifices publics, tels que gymnases, théâtres, portiques; monuments qui sont plutôt des enceintes, des dispositions prises à ciel ouvert, que des bâtiments proprement dits. L'architecture romaine des Empereurs a un tout autre caractère. Les Romains, il est vrai, prennent aux Grecs leurs temples, mais aux lucumons et aux princes asiatiques, leurs palais; quant à leurs édifices publics, tels qu'amphithéâtres, thermes, basiliques, c'est en suivant leur génie propre qu'ils trouvent les dispositions générales. Ce qui doit surtout attirer notre attention dans l'architecture antique, qu'elle appartienne à l'Orient, aux Grecs ou aux Romains, c'est la parfaite concordance de sa composition avec les mœurs, les habitudes des populations, avec les procédés de construction.

J'ai fait déjà ressortir, dans nos précédents *Entretiens*, les différences profondes qui font de l'architecture romaine et de l'architecture des Grecs deux arts distincts, principalement en ce qui touche à la structure. Cette différence n'est pas moins prononcée quand il s'agit de la composition. Le Grec ne se préoccupe qu'assez médiocrement de ce que nous appelons le plan, tandis que, chez le Romain, le plan, ou plutôt la composition du plan, est l'affaire principale; le plan est la traduction littérale du programme, et l'architecture lui est soumise. Les Romains n'étaient pas artistes; il était naturel qu'ils voulussent, avant tout, satisfaire matériellement au programme imposé. Cette méthode a, depuis lors, été considérée comme bonne, et si chez nous on s'en est écarté souvent, c'est que nous sommes un peu plus artistes que les Romains, et que nous sacrifions volontiers nos besoins matériels à des satisfactions d'un ordre plus élevé.

Faute de s'entendre sur les principes et de les définir clairement, on

tombe sans cesse dans les plus étranges contradictions. Nous voulons procéder comme procédaient les Romains (du moins on nous le fait croire depuis le XVIIe siècle), et nous sommes poussés, par notre instinct, à introduire des considérations purement d'art dans nos compositions architectoniques. Ainsi flottants entre deux principes opposés, nous arrivons à produire des œuvres qui manquent de cette franchise que, dans l'art de l'architecture, on peut appeler *le parti pris*. Or il est bien difficile d'être à la fois Grec et Romain. Les Grecs sacrifiaient beaucoup à la forme; les Romains, tout au besoin, à la nécessité publique ou privée. Chacune de ces méthodes a son bon côté; mais vouloir les suivre en même temps l'une et l'autre, c'est peut-être vouloir l'impossible, c'est ne contenter ni le sentiment du Grec ni la raison du Romain; c'est se mettre dans le cas d'élever des édifices sans caractère.

Il est bien certain que pour nous, Occidentaux du XIXe siècle, il n'y a, en architecture, qu'une manière de composer, c'est de nous soumettre aux conditions du programme donné, puis de nous servir de ce que nous savons pour trouver une forme à toutes les nécessités que nous imposent les habitudes de notre temps; encore faut-il que cette forme soit belle et durable. Or tous ceux qui ont étudié longtemps l'architecture, sans avoir au préalable emprunté aux écoles leurs préjugés, ont pu observer que toute forme qui était l'expression naïve d'une nécessité, même vulgaire, acquérait par cela même un charme particulier.

Chaque partie d'un édifice, d'une construction, devant avoir sa raison d'être, nous sommes, malgré nous, sensibles à toute forme qui nous indique son objet, comme nous sommes sensibles à la vue d'un bel arbre dont toutes les parties, depuis le pied qui se cramponne au sol jusqu'aux dernières branches qui semblent chercher l'air et la lumière, indiquent si clairement les conditions de vie et de durée de ces grands végétaux. Mais si chaque partie d'un édifice doit exprimer la nécessité qui l'a fait élever, il doit exister entre ces parties des rapports intimes; c'est dans la combinaison de cet ensemble que l'artiste développe ses facultés naturelles, son savoir et son expérience. Si alors la connaissance des diverses compositions d'architecture antiques et modernes peut venir en aide à l'artiste, en lui faisant voir comment d'autres ont procédé avant lui, elle est aussi parfois un embarras; elle jette à travers sa pensée mille formes, bonnes en elles-mêmes, mais qui se nuisent réciproquement, et ne pouvant trouver une application absolue, l'entraînent dans des compromis à la suite de quoi l'œuvre perd tout caractère. Je suis loin de me plaindre de ce que notre temps possède, plus qu'aucun autre, une masse considérable de matériaux d'art; d'ailleurs, m'en

plaindrais-je, qu'à ce bien ou à ce mal il n'y a nul arrêt à opposer; mais plus les connaissances matérielles sont étendues, plus il faut d'ordre et de fermeté dans l'esprit pour pouvoir s'en servir à propos; plus il devient nécessaire de soumettre ces documents, accumulés sans ordre et sans mesure souvent, à des principes très-sûrs, comme il est nécessaire de maintenir la discipline d'autant plus sévèrement dans une armée, qu'elle est plus nombreuse et composée d'éléments étrangers les uns aux autres. De notre temps, pour composer une œuvre d'architecture, il faut donc, plus que jamais, s'attacher avec une ardente fermeté aux principes vrais, invariables de l'art, et classer avec méthode les connaissances acquises sur les arts antérieurs. Si un architecte, en combinant un plan, *ne voit* pas l'édifice entier; s'il ne se dresse pas complet dans son cerveau; s'il compte sur les nombreux matériaux qu'il possède pour appliquer successivement à chaque partie une forme convenable, l'œuvre restera indécise, manquera d'unité, de franchise et de caractère; cette œuvre sera décidément mauvaise, si, avant de chercher les dispositions du plan, il a prétendu adopter telle façade, telle ordonnance qui l'a séduit ou qui lui est imposée par une volonté étrangère aux choses d'art. L'oubli de ces principes invariables, qui sont comme le sentiment moral dans l'art [1]; le défaut de méthode dans les études, dans le classement des matériaux anciens accumulés; la soumission aux fantaisies du moment, ont rempli nos cités de monuments qui ne s'appuient ni sur la raison ni sur le goût, bien que l'exécution en soit parfois supérieure. Nous trouvons toujours dans l'antiquité, sauf de rares exceptions, et même pendant le moyen âge, en France du moins, chez les architectes, une observation constante des lois qui constituent le bon goût, c'est-à-dire la soumission exacte de la forme, de l'apparence, à la raison. Dès que nous oublions ces principes, nous pouvons être des décorateurs plus ou moins habiles, plus ou moins vantés, suivant que nous interprétons bien ou mal la mode du jour; nous ne sommes pas des architectes.

Il était assez naturel, lorsque les programmes étaient simples et n'étaient pas étouffés sous la multiplicité des détails imposés par des habitudes divisées à l'infini, que l'architecture fût simple. Les Grecs, gens de goût par excellence, savaient bien qu'en imposant à leurs architectes des programmes très-compliqués, ils ne pouvaient exiger d'eux l'emploi d'une forme simple; aussi, dans tous les monuments

[1] Je crois avoir suffisamment insisté sur la valeur et l'étendue de ces principes dans les précédents *Entretiens*, principes qui d'ailleurs peuvent se résumer à ce peu de mots : Respect absolu pour le vrai.

qu'ils nous ont laissés, s'il est une chose qui doit avant tout exciter notre étonnement, c'est l'extrême simplicité des programmes et des habitudes, des plans par conséquent. Mais vouloir appliquer, de nos jours, ces formes, conséquences naturelles de besoins très-restreints, aux exigences de notre état social, c'est nous poser un problème insoluble. Les Romains, gens pratiques, ont demandé beaucoup plus; leurs programmes sont, relativement à ceux des Grecs, compliqués, étendus, variés; aussi leurs architectes adoptent des dispositions et constructions nouvelles en rapport avec ces nouveaux besoins, et s'ils empruntent aux Grecs certaines formes, c'est plutôt une interprétation qu'une imitation. Ces formes les gênent souvent, ils les modifient ou les corrompent, si l'on veut. Les Occidentaux du moyen âge, presque aussi pratiques que les Romains, mais plus artistes, abandonnent définitivement les formes grecques gâtées ou appliquées mal à propos par les Romains, pour en adopter qui leur appartiennent en propre, et qui sont bien l'expression des mœurs et des usages de leur temps. Ce sont là des faits suffisamment prouvés par les études faites depuis vingt ans. Si les programmes des édifices grecs, qu'ils appartinssent aux modes religieux ou civils, étaient trop simples pour les édifices romains; si les programmes donnés aux architectes du moyen âge différaient assez de tous les programmes précédents pour que ces architectes se crussent obligés de chercher de nouvelles formes et un nouveau mode de construction; si nos besoins modernes sont tellement compliqués qu'ils nous interdisent même l'emploi de l'architecture du moyen âge, on ne comprend guère comment, par quelle singulière déduction logique, nous serions conduits à reprendre aujourd'hui les formes ou le mélange des formes architectoniques des Romains; comment, à plus forte raison, nous pourrions, sans contrarier nos habitudes, appliquer à nos édifices publics ou privés les dispositions de plans convenables dans la Rome antique. En effet, plus nous constaterons l'excellence de ces dispositions si parfaitement soumises à l'objet, aux programmes, aux mœurs et aux habitudes journalières des Romains, ces mœurs et ces habitudes ne ressemblant point aux nôtres, plus nous devons éviter de reproduire ces dispositions au milieu de nos cités du XIXe siècle.

A la rigueur, on peut vivre dans un château ou dans une maison du XIVe siècle; mais qui donc, de nos jours, en France, voudrait habiter une maison romaine du temps des Empereurs, et quel est le souverain qui se trouverait commodément installé dans le Palatin? S'il est bon de chercher par quels moyens les civilisations antérieures à la

nôtre sont arrivées à satisfaire aux programmes architectoniques de leur temps, si c'est là un *exercice* utile pour l'esprit, il est raisonnable que l'étude, dans ce cas, ne nous entraîne pas à l'imitation. Ce dont nous devons nous pénétrer, c'est de la concordance parfaite du programme et des habitudes avec la composition, non de la composition indépendamment du programme et des usages. Changeant, modifiant ou compliquant le milieu dans lequel on vit, il faut bien, pour être sensé, changer, modifier, compliquer d'autant la composition. Il semblerait cependant, en suivant certains systèmes adoptés très-récemment, que la forme (et une certaine forme) doit toujours l'emporter sur le principe vivifiant, c'est-à-dire sur l'application du raisonnement aux choses d'art. Si nous en croyons ces écoles, les besoins de notre temps, les goûts, l'esprit particulier à notre pays, les efforts tentés par les artistes en dehors de telle ou telle voie, nos matériaux de construction, leur emploi, l'industrie moderne, comptent pour fort peu de chose. Remarquons que cette manière d'enfermer l'art entre des bornes ne peut s'appliquer à nos maisons, et que si l'on nous met au régime académique dans nos monuments publics, nous sommes les maîtres heureusement, jusqu'à ce jour, sauf les règlements de voirie, de conformer nos habitations privées aux programmes imposés par nos usages ; si bien que, dans les villes, à côté de nos maisons parfaitement appropriées à nos usages, nous voyons des monuments tout neufs qui semblent appartenir à une civilisation n'ayant, avec la nôtre, que des rapports assez éloignés. Dans la plupart de ces édifices publics, l'architecture s'impose comme pourrait le faire un art hiératique à la composition et à la forme duquel serait attachée une tradition sacrée. Ayons le courage de le reconnaître, beaucoup de nos monuments semblent élevés, non pour satisfaire à un service public défini, connu d'avance, mais pour présenter aux yeux une masse architectonique faite pour servir de point de vue. Devant nos édifices publics, ceux qui accusent notre époque de tomber dans le *positivisme* ont évidemment tort. On se hâte, sur un projet séduisant, sur un plan tracé d'après les règles académiques qui ne sont pas toujours d'accord avec le raisonnement, d'élever des murs, de les décorer de colonnes, de les couper par des corniches ; puis, quand cet amas de pierres est couvert, ravalé, sculpté, présentant un assemblage de formes empruntées, sans qu'on puisse savoir pourquoi, à des monuments de l'antiquité ou de la Renaissance, on pense à distribuer le vaste local pour un service quelconque.

Sera-t-il dieu, table ou cuvette,

palais, administration, caserne, salle de fête, écurie ou musée? Quelquefois tout cela successivement sans difficulté. Je dis sans difficulté, je me trompe; c'est alors que les embarras de l'architecte commencent. Il faut couper des fenêtres par des planchers et des cloisons, faire gironner des escaliers dans des cages sombres, perdre des espaces considérables qui ne sauraient être éclairés, tandis que des pièces utiles sont exiguës; allumer le gaz en plein jour dans des galeries et inonder de soleil des cabinets, rapporter après coup des marquises devant des portes qui ne les attendaient pas ou des persiennes et des stores dans des fenêtres peu disposées à les recevoir; entre-soler de petites pièces pour qu'elles ne ressemblent pas à des puits et rehausser les plafonds des grandes, aux dépens des étages supérieurs, pour qu'on ne les prenne pas pour des tiroirs; se résigner à éclairer des services par les archivoltes au fond de portiques sous lesquels personne ne passe, c'est-à-dire condamner des gens à vivre dans des pièces sans air ni jour, pour la satisfaction de donner au public *la vue* de galeries monumentales. Mais sans parler de ces distributions torturées pour la plus grande gloire de l'architecture extérieure, ne voyons-nous pas telle façade qui, sur le papier, *en géométral*, est charmante, produire un tout autre effet en exécution? Parce que l'architecte ne s'est pas rendu compte de l'effet perspectif, ou parce qu'il n'a pas songé que jamais le soleil ne viendra projeter ces ombres, si habilement tracées à 45° sur son dessin; ou encore parce qu'il n'a pas prévu l'effet d'une silhouette malheureuse se découpant brutalement sur le ciel, silhouette adroitement dissimulée en dessin sous des teintes légères. Les architectes de l'antiquité, ceux du moyen âge et même ceux de la Renaissance, étaient certes moins habiles dessinateurs que les nôtres; ils ne se préoccupaient point des dispositions *académiques* des plans, peu du géométral, lorsqu'il n'était pas question d'épures; leurs plans étaient tracés pour satisfaire aux programmes, et, le plan tracé, ils cherchaient à lui soumettre les dispositions architectoniques. Pour expliquer celles-ci sur le papier, ils n'abusaient pas les amateurs plus ou moins éclairés et ne s'abusaient pas eux-mêmes par des élévations géométrales presque toujours trompeuses, mais ils cherchaient certainement à se rendre compte des effets que devait produire l'exécution. Pour cela, il fallait autre chose qu'un enseignement borné à l'étude de projets d'édifices que jamais on n'exécutera; il fallait prendre l'habitude de voir, de comparer; il fallait se mettre à l'application aussi bien qu'à la théorie et ne pas limiter l'horizon de l'architecture aux murs d'un atelier ou même d'une ville, cette ville fût-elle Rome.

Certes les moyens ne nous manquent pas, les éléments pour bien

faire nous sont livrés à profusion; une seule chose nous fait défaut: c'est un enseignement vrai, large et libéral, basé sur des principes, non sur certaines formes abâtardies; un enseignement qui nous apprenne à voir et à profiter de ce que nos devanciers ont fait, au lieu de nous cacher des périodes de l'art tout entières, qui songe à l'application sérieuse de nos moyens d'exécution, qui développe l'esprit des jeunes gens au lieu de l'entourer soigneusement de vieux préjugés, auxquels personne ne tient plus aujourd'hui en dehors de l'École.

Faire de l'architecture un art d'initiés, un art se renfermant dans certaines méthodes de convention que les profanes ne peuvent ni connaître ni comprendre, c'est, il est vrai, un moyen de conserver une sorte de monopole qui peut avoir ses avantages pour ceux qui en sont les possesseurs; mais n'est-il pas à craindre qu'un jour les initiés restent seuls en face de leurs mystères? et n'avons-nous pas été témoins déjà, depuis que toute chose marche plus vite en ce monde, de défections, de symptômes alarmants faisant pressentir cet isolement? Sans parler de ceux qui ont élevé école contre école, n'avons-nous pas vu bon nombre de travaux, autrefois confiés aux architectes, passer en d'autres mains? L'École, en restant exclusivement rivée à ces méthodes qu'elle ne se donne même plus la peine d'expliquer, n'a-t-elle pas senti à côté d'elle s'élever ces *spécialités* qui tendent chaque jour à envahir un morceau du domaine de l'architecture? Si l'École disait : « Périsse l'architecture plutôt qu'un principe! » je comprendrais encore une pareille doctrine, si sauvage qu'elle soit... Mais... le principe, quel est-il? Il faudrait prendre la peine de le définir. Or, cette définition, nous l'attendons. S'il y a une école officielle d'architecture, il n'y a pas d'enseignement de l'architecture. Acquérir le droit de conjuguer le verbe *Être élève de l'École*, c'est un privilége assurément; mais peut-être n'est-ce pas assez pour lutter contre les envahissements qui menacent de tous côtés le domaine de l'architecture et qui tendent chaque jour à restreindre ses limites.

Revenons à la composition. La première condition pour composer, c'est de savoir ce qu'on veut faire; savoir ce qu'on veut faire, c'est avoir une idée; pour exprimer l'idée, il faut des principes et une forme, c'est-à-dire des règles et un langage. Les lois de l'architecture peuvent être comprises par tout le monde, c'est affaire de bon sens. Quant aux formes, aux moyens d'exprimer sa pensée soumise à la règle, il faut, pour les connaître, de longues études théoriques et pratiques, et avoir reçu une étincelle du feu sacré. Donc, pour composer, il faut se conformer aux lois immuables de l'architecture qui sont

affaire de bon sens, puis trouver dans son esprit et sous les doigts une forme qui vous permette de rendre ce que votre esprit a conçu, ce que votre raison vous prescrit. On ne saurait exiger d'un architecte le génie; ce qu'on a toujours le droit de lui demander, c'est le raisonnement et une forme compréhensible. Il est arrivé cependant qu'on a pris pour les lois de l'architecture de simples formules applicables tout au plus à un style très-antérieur à notre temps, et qu'on a ainsi torturé des principes invariables, des principes supérieurs à toute forme, pour les soumettre aux exgiences étroites d'une seule de ces formes. Quelques esprits plus libéraux ont cherché, il est vrai, à professer l'éclectisme, à donner droit d'asile à toutes les formes admises depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; mais, dans la pratique, ces idées libérales ne produisent qu'un langage *macaronique* (qu'on me passe le mot) dont personne ne peut déchiffrer le sens. Il est bien difficile d'ailleurs, si impartial que l'on soit, de donner à chaque forme d'art une place égale; dans beaucoup de circonstances, il faut choisir: qui dit choix dit préférence; qui dit préférence dit exclusion. Les architectes de l'antiquité, ceux du moyen âge et de la Renaissance, moins savants que nous, heureusement pour eux, n'avaient point à se préoccuper de ces subtilités; ils partaient tous de principes invariables, et ils avaient, pour exprimer leurs idées, une forme, admise de leur temps, plus ou moins souple, mais toujours appropriée à ces principes. Ils possédaient un seul langage et nous en avons plusieurs; s'ils se préoccupaient des formes antérieures, ils ne les appliquaient qu'après les avoir fait passer par la filière de leur temps. Ce fait peut être observé à l'époque de la Renaissance et, plus tard, au commencement du XVII[e] siècle.

Les architectes du XVI[e] siècle, qui admiraient les restes de l'antiquité romaine et qui, de bonne foi, croyaient s'inspirer des formes antiques, usaient, par habitude, par tradition, d'une liberté si complète, savaient si bien se soumettre aux nécessités du temps, qu'ils transformaient mais n'imitaient pas ces arts romains. C'était une langue qu'ils traduisaient, pour ainsi dire, à leur insu, et voulant peut-être parler latin, ils parlaient français; seulement on sentait dans cette traduction involontaire l'influence de l'art antique, ce qui donnait un tour particulier, singulièrement piquant, à l'architecture de cette époque. Quand on examine ce qui nous reste des châteaux et palais composés et bâtis au XVI[e] siècle, tels que Chambord, Madrid, Écouen, Anet, quelques parties du Louvre, et tant d'autres, on reconnaît évidemment que cette architecture s'est faite à l'ombre de l'antiquité romaine, et cependant

c'est un autre art; un art qui se rattache à nos traditions antérieures, qui est de son temps, bien français, en harmonie parfaite avec les mœurs et les goûts d'alors, qui renouvelle ou plutôt continue une vieille forme et se l'approprie. Comment cela? C'est en suivant rigoureusement les principes antérieurs, les principes qui n'avaient pas cessé d'être pratiqués par l'antiquité et le moyen âge; c'est en ne faisant pas plier ces principes à ces formes renouvelées, mais au contraire en asservissant ces formes à ces principes.

Pour serrer davantage notre sujet, observons, par exemple, que, dans les monuments civils comme dans les monuments religieux de la Renaissance, la composition des plans ne se modifie qu'autant que des habitudes nouvelles le demandent. Les plans des palais, des châteaux, des maisons ou des églises, ne diffèrent que bien peu de ceux du XVe siècle, qui eux-mêmes reproduisaient, à quelques différences près, les dispositions des XIVe et XIIIe. La composition première, celle qui, en définitive, commande à toutes les autres, est toujours la disposition exigée par nos habitudes civiles ou religieuses; l'idée est toujours soumise aux besoins du temps, elle ne cherche pas ailleurs son point de départ; mais quand il s'agit d'exprimer l'idée, l'architecte s'empare d'une forme étrangère, il sait la plier à l'idée, parce qu'il procède méthodiquement, qu'il est avant tout homme de son temps, et ne croit pas qu'une formule puisse être supérieure à l'expression vraie d'un besoin. On ne procédait plus ainsi déjà sous Louis XIV, et la colonnade du Louvre en est la preuve, puisque là, avant toute chose, l'architecte a songé à élever un ordre imité du corinthien romain, sans se préoccuper autrement de la raison de cet ordre et de sa convenance par rapport au palais auquel il vient s'accoler. Cette façon de prendre la composition architectonique à rebours, c'est-à-dire de faire passer la forme, et une certaine forme, avant l'expression la plus simple d'un besoin, nous paraît conduire l'art de l'architecture à sa ruine, et l'expérience vient nous démontrer chaque jour que nous ne nous trompons point, car nos monuments perdent de plus en plus le caractère qui convient à leur destination. La composition architectonique, au lieu d'être une déduction logique des divers éléments qui doivent constituer un édifice, comme le programme, les habitudes, les goûts, les traditions, les matériaux, la manière de les mettre en œuvre, n'est plus qu'une formule *académique*. Cette méthode, appuyée sur une théorie de plus en plus vague, non sur le droit sens et la pratique de l'art, que l'on ne définit jamais et que l'on ne peut discuter par conséquent; qui constitue, je le répète, une initiation, ou plutôt une sorte de droit de protection

acquis par une soumission aveugle, conduit les architectes ou à l'isolement s'ils se soumettent, ou aux fantaisies les plus extravagantes s'ils s'affranchissent. Elle a de plus le grave inconvénient de donner raison aux esprits positifs portés à ne voir dans les œuvres d'art qu'un luxe inutile, ruineux, n'intéressant qu'une très-faible partie de la société. Comment, en effet, défendre les splendeurs incommodes de la plupart de nos monuments publics, devant des gens qui, sans peine, nous démontrent leur peu de raison; qui, sans être du métier, s'aperçoivent que toutes ces formes sont en désaccord avec les services qu'elles couvrent?

Nous avons vu que les Grecs savaient donner à leurs édifices civils et religieux des formes propres à leur destination, que les Romains eux-mêmes étaient restés fidèles à ce principe vrai. Pendant le moyen âge, en France, les architectes s'y soumettent avec une rigueur absolue. Si une maison romaine ne ressemble pas à un édifice public, un temple à une basilique, un théâtre à un palais, nos églises, nos châteaux, nos hospices, nos hôtels de ville, nos palais et nos maisons du moyen âge affectent des dispositions, des formes et des aspects très-divers. Si les architectes du moyen âge admettent la symétrie dans des monuments qui présentent une parfaite unité de destination, comme les églises par exemple, ils n'en tiennent pas compte s'il s'agit d'un château, qui n'est qu'une agglomération de services très-divers; en cela (je l'ai dit déjà) ces architectes se conforment aux données de la *villa* romaine, dans laquelle les services présentaient une agglomération d'édifices ayant chacun leur forme appropriée à l'objet. Ces principes étant reconnus comme bons dans l'antiquité, pourquoi seraient-ils mauvais pendant le moyen âge? Pourquoi ces contradictions? Mais on se garde bien de donner des raisons; on loue, en Italie, sous les Empereurs, ce qu'on blâme chez nous sous les rois de la troisième race, parce que c'est une forme que l'on veut imposer, non des principes que l'on veut expliquer. Pourquoi imposer cette forme et repousser cette autre? C'est que la première est connue, étudiée; que la seconde demanderait à être étudiée et connue; que les artistes sûrs d'être arrivés au but n'aiment point qu'on leur signale ce but comme une étape au delà de laquelle il reste un long chemin à parcourir.

Je ne crois pas nécessaire de m'étendre ici sur ces édifices du moyen âge, dont nous parlons longuement ailleurs [1]. Je reprendrai l'art au moment où il entre dans la voie moderne tout en conservant certaines traditions antérieures avec lesquelles on ne saurait rompre du jour au

[1] Voyez *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du* X^e *au* XVIe *siècle.*

lendemain. J'examine les édifices au XVI[e] siècle, époque où l'art de l'architecture avait atteint les limites de l'exécution matérielle, où la société se transformait et tendait à briser les dernières entraves de la féodalité cléricale et séculière, où l'étude de l'antiquité devenait attentive, sérieuse et suivie. Mais d'abord nous devons combattre un préjugé (à chaque pas nous en trouvons, lorsqu'il s'agit de l'histoire et de la pratique de notre art) : on a dit et répété bien des fois que les architectes français de la Renaissance s'étaient inspirés, au commencement du XVI[e] siècle, des arts de la Renaissance italienne; on a même été jusqu'à prétendre que beaucoup de nos édifices de cette époque avaient été construits par des Italiens. Cette dernière opinion, qui d'ailleurs ne s'appuyait sur aucune preuve, a été victorieusement combattue de nos jours[1]. Quant à la première, il suffit de regarder nos édifices du XVI[e] siècle pour reconnaître que l'art français, à cette époque, n'avait point été chercher ses modèles en Italie, car ces édifices ne sont italiens ni par les dispositions des plans, ni par le style, ni par les procédés de construction. D'ailleurs on s'abuserait étrangement si on ne faisait remonter la Renaissance française qu'au règne de Louis XII; elle se manifestait dès avant 1450, et elle se manifestait d'une manière toute française. Je ne me rends pas exactement compte des motifs qui nous poussent à croire que nos arts nous viennent de l'étranger. Il est encore des provinces en France où tous les monuments gothiques sont, dit-on, bâtis par les Anglais; longtemps on a regardé la cathédrale de Cologne, qui est une imitation de celles d'Amiens et de Beauvais et qui leur est postérieure de près de cinquante ans, comme le prototype de l'art gothique; enfin, le château de Chambord, certaines parties de ceux du Louvre et de Fontainebleau étaient dus, prétendait-on, à des artistes italiens; c'est tout au plus si on nous permet de posséder un art à nous sous Louis XIV, c'est-à-dire précisément au moment où nous commençons à perdre notre originalité. « Mais quoi? » disait Philibert de l'Orme aux gens de son temps, « les singularitez de son propre païs « et royaume sont toujours moins prisées, principalement en France, « que celles des estrangers. Je croy certainement qu'il ne se trouvera « royaume ne païs, quel qui soit, mieux meublé et garny de diversité « de pierres pour bastiments, que cestuy-cy. De sorte que nature y a « si bien pourveu qu'il me semble qu'on ne sauroit trouver nation qui « ait plus beau moien de bastir que les François. Mais la pluspart d'eux

[1] Voyez la *Notice* de M. de La Saussaye sur Chambord. *Les grands Architectes de la Renaissance*, par M. A. Berty.

« ont telle coustume, qu'ils ne trouvent rien bon (ainsi que nous avons « dit) s'il ne vient d'estrange païs, et couste bien cher. Voila le naturel « du François, qui en pareil cas prise beaucoup plus les artisants et « artifices des nations estranges, que ceux de sa patrie, jaçoit qu'ils « soient très-ingénieux et excellents. » Avouons que nous en sommes aujourd'hui au même point, s'il s'agit de l'intelligence des choses de l'architecture, et que l'art est bien vivace chez nous puisqu'il résiste encore quelque peu à ces préjugés, à la compression persistante, au régime énervant auxquels il est soumis depuis près de deux siècles.

Ce qu'on est convenu d'appeler la Renaissance n'est pas un fait accidentel pouvant être retardé ou avancé, dépendant d'événements politiques. La Renaissance est plutôt une continuation de l'organisation romaine qu'un retour vers un système oublié. Pour expliquer ce fait, unique dans l'histoire des civilisations, il est nécessaire de donner ici quelques éclaircissements sur la situation étrange de l'Europe telle que l'avaient faite les Romains.

Dès le premier siècle de notre ère, l'Empire romain était un composé d'éléments si divers, qu'on ne saurait y chercher l'esprit d'un peuple, encore moins d'une race, mais seulement une vaste organisation politique et administrative, établie bien plus pour étouffer les tendances particulières des populations que pour les développer. Par le fait, depuis Néron, c'étaient les barbares, ou du moins ceux auxquels on donnait ce nom, qui conservaient seuls l'Empire vermoulu, soit par la force de leurs bras, soit par l'apport constant d'éléments vivaces au milieu de ce corps purulent dont Rome était le centre. Il y avait de tout dans l'Empire romain, excepté des Romains; les légions, les généraux, les sénateurs, les empereurs eux-mêmes, dès la fin du premier siècle, étaient étrangers à Rome et même souvent à l'Italie. On comprend dès lors comment il se fait que Rome n'avait pas un art, mais une formule d'art banale, tendant nécessairement à s'abaisser chaque jour, quant aux moyens d'exécution.

Des travaux récents accumulés en Allemagne, en Angleterre et en France [1], ont fait ressortir jusqu'à l'évidence les aptitudes diverses des trois grandes races humaines au développement des travaux de l'intelligence. Or, dès son berceau, Rome, composée d'un mélange confus de ces races, n'avait pu donner aux arts une impulsion nette, définie; elle s'était contentée d'imiter, de recueillir, en les soumettant à un

[1] Voyez, comme résumé de ces travaux, l'*Essai sur l'inégalité des races humaines,* par M. A. de Gobineau. Paris, Didot, 1855. On ne saurait trop recommander l'étude des questions résolues dans cet ouvrage remarquable aux architectes qui s'occupent de l'histoire des arts.

esprit de positivisme puissant, les arts de l'Étrurie, celto-tyrrhéniens, ceux des Hellènes, ceux des Sémites des côtes de l'Asie. De cet amalgame, elle avait su composer (lorsqu'il s'agissait d'édifices d'utilité publique, les seuls vraiment romains) certaines formules applicables partout, mais qui, par cela même qu'elles étaient applicables partout, ne possédaient, au point de vue de la forme, aucune de ces qualités que, nous artistes, nous aimons à trouver si vivement exprimées en Égypte, dans l'Asie Mineure, en Grèce et en Étrurie. Lorsque les Germains, peuplades conservées relativement pures, cessèrent, au IVe siècle, de garder les frontières de l'Empire; lorsque, s'associant même aux flots venus du Nord, ils se ruèrent sur le cadavre romain, avec l'organisation politique et administrative se perdit ce qu'on veut bien appeler l'art romain, puisque cet art n'était en définitive qu'une des branches de cette administration. Cependant ces peuples du Nord, qu'on nous représente au collége comme des barbares, sans compter qu'ils faisaient un acte méritoire, aux yeux de l'humanité, en venant apporter des éléments jeunes et vivaces là où régnait la mort, devaient, par cet apport même d'un sang plus pur, rendre aux arts une physionomie particulière. Si les Teutons, les Lombards, les Francs, les Burgondes, les Goths, n'étaient point des artistes lorsqu'ils se précipitèrent sur les Gaules, sur l'Italie et l'Espagne, il n'est pas moins certain qu'ils jetaient un ferment d'art très-actif dans la vase stagnante de l'Empire romain. Ils ajoutaient une dose énergique de sang *arian* au mélange irrévocablement corrompu et inerte que Rome avait fait des principes vitaux de l'occident et du midi de l'Europe. On doit reconnaître cependant que telle était encore la puissance traditionnelle de Rome, que ces gens du Nord pensèrent, en venant s'établir sur le sol des provinces impériales, n'avoir rien de mieux à faire que de conserver et d'imiter même les monuments des Romains. Aussi bien, Klodowig se fit donner le titre d'Auguste, et, avant lui, les premiers chefs barbares étaient, pour les populations romaines, des magistrats institués sous l'autorité de l'Empereur, considérant toujours la souveraineté comme appartenant à l'Empire.

Charlemagne n'eut d'autre idée que de restaurer cet empire romain, et il voulut faire déjà au VIIIe siècle cette Renaissance qui se fit toute seule au XVe. Mais sous Charlemagne les éléments arians étaient trop considérables pour que le retour fût possible, et, après lui, avec le morcellement féodal, nous voyons surgir des arts qui n'empruntent que bien peu de chose aux Romains, qui se développent dans un sens opposé, qui arrivent à une perfection rare, et qui sont l'expression

sensible de l'apport arian au milieu des races gallo-romaines, lesquelles, dans les provinces du Nord, où cet art a fructifié, étaient restées à peu près celtiques. Pour que la Renaissance pût se faire, c'est-à-dire pour que l'Europe occidentale fût disposée à revenir aux idées politiques et administratives des Romains, il fallait que l'apport des races blanches du Nord eût été noyé dans le triste mélange opéré par l'empire romain. C'est ce qui arriva du XVe au XVIe siècle. En prenant donc la Renaissance, non dans les détails, mais comme un grand fait social, on doit y chercher la continuation de l'organisation romaine, interrompue pendant plusieurs siècles par l'affluence de ces puissantes races blanches du Nord que l'on voit, dans les temps les plus reculés, envahir l'Inde, l'Asie Mineure, l'Égypte même, la Grèce, puis enfin, et à deux reprises, l'Europe occidentale. Par quelle étrange contradiction, admirons-nous les Arians-Hellènes qui sont les pères des arts de la Grèce, et traitons-nous de barbares les Arians-Germains, les Arians-Francs, les Arians-Scandinaves, qui, faisant irruption à travers la décadence romaine, sont les pères de nos arts occidentaux des âges moyens? J'admets (il le faut devant l'évidence) que les Arians-Hellènes, sémitisés dans la Grèce, se sont trouvés dans des conditions telles de mélange, qu'ils ont produit des arts supérieurs à ce que le monde a vu et verra jamais. Mais si l'apport des races arianes au milieu de l'empire romain était moins pur, si les conditions de mélanges étaient moins favorables, il faut reconnaître cependant que cette infusion dernière de sang blanc suspendit l'agonie de l'Europe occidentale, qu'elle sut donner une nouvelle force à son état social, qu'elle introduisit une nouvelle forme d'art, et que si l'agonie nous saisit derechef (il n'est ici question que des arts), il n'y a pas lieu de s'en féliciter, ni surtout de précipiter la crise finale. Je sais bien que l'on m'accusera de traiter les Romains plus durement qu'ils ne le méritent; mais entendons-nous! J'admire fort la puissance romaine, en tant que puissance gouvernante, administrative et militaire; j'admire non moins la législation romaine, et surtout le respect du Romain pour tout ce qui revêt une forme légale; mais si nous parlons arts, on voudra bien me permettre de classer les Romains fort au-dessous de ces belles civilisations (belles au point de vue de l'art) de l'Inde, de l'Asie, de l'Égypte et surtout de la Grèce. Les éléments manquaient aux Romains (éléments de races) pour produire des arts qui pussent revêtir une forme originale et *distinguée;* ils étaient de merveilleux bâtisseurs, non autre chose; tout ce qui n'est pas bâtisse dans les monuments romains est grec, est étrusque, est asiatique, mais n'est plus romain. De même en poésie; il n'y a pas d'épopée latine, et

quelle que soit la beauté de l'*Énéide*, on ne peut prétendre trouver là une épopée sincère. Virgile ne croit évidemment pas un mot de ce qu'il écrit, pas plus que l'architecte romain du temps d'Auguste ne croyait aux ordres, en tant que formes consacrées à Diane ou à Apollon. Mais Homère, ou les récitateurs des chants de l'*Iliade*, si l'on veut, croyaient fermement à leurs héros, ils s'identifiaient avec eux; aussi l'*Iliade* a ému bien des âmes depuis le jour où elle fut chantée pour la première fois, et tant qu'il restera sur la terre un homme pensant, l'*Iliade* sera toujours l'expression la plus vive, la mieux sentie, la plus belle, la plus sincère et la plus noble des mouvements du cœur humain. Eh bien, pendant ce moyen âge, si fort déprécié par les admirateurs en tout et pour tout des Romains, nous retrouvons, dans les arts plastiques comme dans la poésie, quelques lueurs de ce génie arian des Grecs. *La chanson de Roland*, qui date du XIe siècle, est aux romans des XIIIe et XIVe siècles, ce qu'est Homère à Virgile, une épopée sincère, non point un jeu de l'esprit; une épopée taillée, il est vrai, dans une langue imparfaite, mais où la grandeur des sentiments, la noblesse des pensées, la connaissance du cœur humain, peuvent souvent aller de pair avec les meilleurs passages de l'*Iliade*. Or ces hommes qui chantaient et écoutaient ces poëmes ne pouvaient passer pour les descendants des races latines. Au point de vue de la dignité humaine, au point de vue de l'art, ils étaient à un degré infiniment supérieur, surtout si nous les comparons à ces Romains de la décadence qui passaient leur temps à écrire des traités de grammaire, des poëmes lippogrammatiques, des épigrammes, des madrigaux et toutes les fadaises si fort en vogue alors. De même aussi, nos monuments occidentaux du XIIe siècle, malgré souvent la rudesse de leur structure, et même l'ignorance pratique des artistes, accusent une sincérité, un sentiment du vrai, une rigidité de principes, un choix de la forme bien supérieurs à cet art dégénéré, mou, uniforme, vulgaire, qui couvrait le sol latin pendant les IIe et IIIe siècles. A coup sûr, l'idée de reprendre cet art romain avili ne pouvait naître dans l'esprit de ces hommes bien plus fortement organisés pour les choses d'art que ne l'ont jamais été les Romains, même au temps de leur splendeur. Moins policés certainement que ne l'étaient les Latins de la décadence, ils pouvaient s'étonner et être saisis d'admiration devant les restes prodigieux de la puissance romaine; mais, par la nature même du sang qui coulait dans leurs veines, il leur était interdit de pouvoir les imiter.

La grande révolution qui se fit dans les arts à la fin du XIIe siècle, et dont nous avons parlé dans notre *Entretien* précédent, révolution par

suite de laquelle le domaine des arts passa entièrement aux mains des laïques, c'est-à-dire aux mains des races gallo-romaines quelque peu modifiées par l'apport des races blanches du Nord, fut un premier pas vers le retour aux arts latins; et bien que l'architecture de cette époque n'ait, avec celle des Romains, ni rapports de structure, ni rapports de formes; bien que l'esprit analytique et scientifique moderne tende à se substituer aux traditions latines abâtardies et aux conceptions poétiques du commencement du XII[e] siècle, cependant on peut déjà prévoir que ces arts laïques du XIII[e] siècle retomberont fatalement dans le sillon profond creusé par les Romains. Toutefois la Renaissance, et la Renaissance française particulièrement, conserve encore une si forte dose de ces éléments qui avaient fait la splendeur et l'originalité des arts du moyen âge, qu'elle tient une place considérable dans l'histoire de l'Europe occidentale. Ces arts de la Renaissance se développaient dans des conditions favorables qui ne pourront plus se reproduire; mais tout en constatant la vulgarité croissante des arts modernes, il n'en faut pas moins tenter, autant qu'il est possible, de s'arrêter sur la pente de la décadence, et de chercher si des voies nouvelles ne nous sont pas encore ouvertes.

La tâche est ingrate, je ne saurais le dissimuler, et j'aimerais à partager la foi de ceux qui croient fermement que l'art de l'architecture est en progrès; que de l'état d'incertitude et de transition où nous sommes, il pourra naître, comme à certaines époques de l'antiquité, comme au XIII[e] siècle, comme au XVI[e], un art original, neuf, parfaitement approprié à notre civilisation; mais, sans prétendre qu'un pareil fait ne puisse se produire, il est permis, je crois, d'en douter et de donner les raisons de ce doute. L'architecture n'a jeté un vif éclat dans l'histoire ancienne et moderne qu'à la suite de certaines secousses sociales dans lesquelles les questions de mélanges ou d'antagonisme de races jouaient un rôle important, mélanges ou antagonisme qui influent d'ailleurs puissamment sur les travaux de l'intelligence. Je ne vois pas que nous nous trouvions dans ces conditions favorables. Des traditions confuses, ou mal appréciées, auxquelles personne ne croit, des moyens innombrables d'exécution, des ressources industrielles puissantes, et, pour diriger ces moyens, pour employer ces ressources, quoi? la négation ou l'oubli des lois générales les plus simples; l'esprit exclusif d'une école, ou la fantaisie; des discussions de coteries indifférentes au public; des individualités, si par hasard elle surgissent, que l'on cherche à frapper d'ostracisme et des camps rivaux d'imitateurs du passé se disputant sur des formules et ne faisant nul effort pour s'accorder sur le champ des principes. On peut cepen-

dant reconnaître, à côté ou au-dessous de cet état confus de la république des arts de l'architecture, un certain travail patient, une étude analytique consciencieuse des œuvres laissées par nos devanciers, les bases d'une doctrine nouvelle fondée sur les principes les plus rigoureux, non plus sur la tradition, quelque chose d'analogue peut-être au mouvement qui fit sortir au XIIe siècle les arts des couvents, pour les mettre aux mains des laïques; mais cette *démocratie* intelligente, qui cherche à s'émanciper, trouvera-t-elle l'appui qu'a trouvé sa devancière? Les temps sont-ils favorables? Y a-t-il dans le public blasé une sympathie énergique pour les œuvres d'art? Ne sommes-nous pas arrivés, lorsqu'il est question des choses d'art, à ce point où en était la société de Byzance qui passait le temps à discuter dans les écoles pendant que les barbares battaient les remparts?

Dans toutes les questions qui sont du domaine de l'intelligence, il y a lutte constante entre la tradition plus ou moins bien établie, et les tendances des esprits qui cherchent à innover. L'école laïque du XIIe siècle, aidée par des circonstances toutes favorables, a eu assez d'énergie et de foi en ses principes pour mettre, en quelques années, à la place des traditions monastiques expirantes, un art qu'elle avait su former dans son sein, qui, adoptant une forme éminemment flexible, se prêtait à toutes les transformations que les habitudes d'une société peuvent subir. Cet art, issu de l'émancipation intellectuelle des classes laborieuses des cités, éminemment démocratique, mettant l'examen et le raisonnement à la place des tendances théocratiques, tomba bientôt dans l'excès de ses propres principes; par cela même qu'il était démocratique, il ne sut et ne put s'arrêter; de déductions en déductions, il aboutit à un formulaire géométrique. Dès la fin du XIVe siècle, il était acculé aux dernières limites auxquelles ses principes pouvaient atteindre. Une seule issue restait à l'architecture, c'était celle depuis longtemps abandonnée par les races gallo-romaines, on s'y précipita [1].

[1] L'intelligence de tout ce qui tient à l'histoire des arts en France est si confuse, que nous voyons les défenseurs des tendances démocratiques considérer ce qu'on appelle l'art *gothique* comme un reflet du régime féodal, et par suite le condamner sans appel. Les hommes du XVIIe siècle, et Louis XIV en tête, étaient plus éclairés lorsqu'ils manifestaient du mépris pour l'art français du moyen âge; mais on conviendra qu'il est étrange d'entendre les partisans de la suprématie de l'intelligence, les adversaires du despotisme et des priviléges, raisonner, en fait d'art, absolument comme le grand roi. Les arts sont cependant une des manifestations les plus énergiques de l'esprit d'un peuple et de ses aspirations. Louis XIV était parfaitement dans son rôle en cherchant à écraser les édifices du moyen âge sous ces monuments pseudo-romains, et par contre, les gens qui prétendent vouloir le triomphe de la démocratie intelligente ne sont guère dans le leur en n'apercevant pas que, dans cette architecture du moyen âge, on trouve en germe des ressources qui se prêtent à tous les progrès d'une société, l'ap-

Nos architectes de la Renaissance avaient su (ce dont nous ne saurions trop les louer) conserver leur individualité, tout en cherchant à renouveler les formes de l'antiquité romaine. Grâce à l'esprit pratique qui nous distingue, lorsque nous sommes laissés à nous-mêmes, ils continuaient d'attacher une grande importance aux moyens matériels mis à leur disposition, aux exigences des mœurs de leur temps, aux traditions, aux influences du climat et aux convenances de ceux qui voulaient faire bâtir. Non-seulement les monuments qu'ils nous ont laissés prouvent combien ils restaient fidèles à ces principes, mais aussi leurs écrits, et particulièrement le *Traité sur l'Architecture*, de Philibert de l'Orme. Cet auteur, en effet, se préoccupe avant toute chose, dans son livre [1], de la bonne direction des travaux, des conseils applicables à ceux qui font bâtir, de l'orientation, de la salubrité, des connaissances nécessaires à l'architecte, de la liberté qu'on lui doit laisser, de l'emploi des matériaux, de leur choix, des distributions et convenances. « De « sorte, dit-il, qu'il vaudroit trop mieux à l'architecte, selon mon advis, « faillir aux ornements des colomnes, aux mesures et fassades (ou tous « qui font profession de bastir s'estudient le plus), qu'en ces belles « reigles de nature, qui concernent la commodité, l'usage et proufit « des habitans, et non la décoration, beauté, ou enrichissement des « logis, faictz seulement pour le contentement des yeux, sans apporter « aucun fruict à la santé et vie des hommes. Ne voit on point, je vous « prie, qu'à faulte d'avoir bien approprié, tourné et accommodé un « logis, il rend les habitans tristes, maladifs, desplaisants et accompa- « gnez de toutes disgraces et incommoditez? desquelles on ne peult le « plus souvent rendre raison, ne moins sçavoir d'ou elles viennent. » Que pourrions-nous dire de mieux?

Philibert de l'Orme, ainsi que ses confrères antérieurs, considérait l'orientation des bâtiments comme une des premières conditions de la composition, et l'observation fidèle de ce principe explique la plupart des irrégularités que l'on signale dans les châteaux ou palais du moyen âge; elle est de plus conforme aux traditions de l'antiquité, car ce serait s'abuser que de croire au mépris systématique des règles de la symétrie. La symétrie est un besoin des yeux, besoin que l'on a cherché à satisfaire, toutes fois que des nécessités plus positives ne venaient pas à l'encontre. Il est certain que les architectes du moyen âge n'avaient pas sur la symétrie les mêmes idées que les anciens; ce

plication judicieuse de la matière, des forces et des moyens si fort recommandés aujourd'hui comme la dernière expression de la civilisation.

[1] *L'Architecture*, de Philibert de l'Orme. Paris, 1576.

qu'ils cherchaient, c'était plutôt la pondération des masses et des détails que leur répétition identique.

Il est nécessaire, je crois, d'exposer clairement ces deux systèmes, qui ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients, car on ne paraît pas s'entendre parfaitement lorsqu'il s'agit de les appliquer. Nous avons vu (et il est inutile de revenir sur ce sujet) que les Grecs croyaient qu'il était nécessaire de soumettre chaque monument aux règles de la symétrie, mais qu'ils ne pensaient pas à coordonner plusieurs édifices, ayant des destinations diverses, à un ordre symétrique; ils usaient de cette liberté dans leurs habitations privées, et leurs maisons se composent d'une agglomération de compositions distinctes, qui, ensemble, ne sont point soumises aux règles de la symétrie. Les Romains ont admis ce principe sage, et leurs palais, leurs maisons présentent une suite de dispositions qui peuvent être symétriques séparément, mais qui ne se soumettent pas à un ensemble conçu symétriquement. Ils savent profiter du terrain qui leur est donné, ils le remplissent par des dispositions de plans habilement enchevêtrés, mais ne songent pas à enfermer des services qui n'ont entre eux nul rapport dans une enveloppe uniforme d'aspect.

Le Palatin de Rome, par exemple, devait avoir extérieurement et intérieurement l'aspect d'une ville monumentale, d'une agglomération de palais, non d'un palais comme nous l'entendons aujourd'hui. On peut en dire autant des constructions impériales de Spalatro, de Palmyre, etc. Les vues perspectives qui nous sont données par les peintures antiques présentent toujours des réunions très-irrégulièrement disposées de bâtiments réguliers, et nous ne trouverions pas dans toute l'antiquité romaine, moins encore dans l'antiquité grecque, des dispositions architectoniques telles que Versailles, par exemple, telles que la place Vendôme ou le Louvre de nos jours, ou la place Louis XV avec ses bâtiments du Garde-Meuble, de la rue Royale et de la Madeleine. Le plan de Rome antique ne nous montre sur aucune de ses régions ces concordances symétriques d'établissements publics; les édifices ne sont symétriques que par rapport à eux-mêmes, et autant que les nécessités des programmes et les dispositions du terrain l'ont permis. Se soumettant à ce principe dans la forme même des bâtiments, les Romains ont fait un édifice particulier pour chaque service; cet édifice est complet, il a son ordonnance à lui, sa couverture spéciale, la hauteur qui lui convient; et dans l'architecture des Romains, jamais nous ne voyons des salles diverses, de quelque importance, englobées sous un seul toit présentant extérieurement une ordonnance uniforme.

Il ne faut donc pas prétendre que nous suivons les traditions de l'antiquité, si nous parvenons à envelopper sous une ordonnance symétrique des services très-divers, tels que grandes salles, appartements privés, escaliers, vestibules, salles de festins ou de bals, chapelles, galeries, bureaux, bibliothèques ou musées, etc. Au contraire, il faut admettre que nous nous éloignons beaucoup plus de ces traditions que ne le faisaient les architectes du moyen âge. Je ne discute pas, j'énonce simplement des faits, dont il est facile à chacun de vérifier l'exactitude. Un palais romain, comme un palais de nos jours, c'est-à-dire une habitation souveraine, dans laquelle il faut trouver des salles de réunion très-vastes, des moyens de communication faciles, ainsi que des appartements habitables, des services publics et privés, des pièces d'apparat et tous les besoins journaliers de la vie, fournit à l'architecte un programme composé de parties dont la situation est trop variée pour qu'il soit possible, sans choquer la raison, de donner à toutes ces parties un vêtement pareil. On l'a tenté depuis le XVIIe siècle, j'en conviens, mais ce n'est certes pas en suivant les traditions antiques, et si c'est une innovation, si c'est en cela que notre architecture prétend être en progrès sur les arts antérieurs, je crois que l'on s'abuse. Les Romains, toutefois, comme les Grecs, aimaient la symétrie des parties; ainsi construisaient-ils un temple, l'édifice était parfaitement symétrique; une salle, l'ordonnance en était symétrique au dehors comme au dedans; un *atrium*, un xyste, une basilique, l'axe principal partageait l'ordonnance en deux parties identiques, autant que cela était possible. Dans les détails, ce principe était appliqué; tous les chapiteaux d'un même ordre étaient semblables, ainsi que tous les modillons d'une corniche. Ici le moyen âge diffère sensiblement de l'antiquité, et si, dans un château du XIVe siècle, comme dans une *villa* antique, les services divers affectaient des formes appropriées à leur destination, les détails de l'architecture étaient variés à l'infini dans chacune des ordonnances du château, tandis qu'ils cherchaient l'uniformité dans chacune des ordonnances de la *villa*.

Et cependant il ne faudrait pas s'y tromper, cette uniformité des détails est beaucoup moins grande dans les monuments antiques que l'on ne le suppose. Il est bon de ne pas tenir trop de compte des dessins de restaurations des monuments antiques; presque toujours, dans ces travaux spéculatifs, on fait pencher la balance du côté de la symétrie lorsqu'il y a doute. J'ai, pour ma part, été fort surpris souvent, en examinant les monuments antiques de l'Italie et de France, de trouver des irrégularités notables là où les restaurations sur le papier m'avaient

fait croire à une parfaite symétrie; irrégularités qui n'étaient pas toujours la conséquence d'une disposition du terrain, mais qui semblaient bien plutôt une concession à un détail du programme ou à une fantaisie d'artiste. Par le fait, la symétrie absolue, comme on l'entend aujourd'hui, n'existait pas dans les ensembles architectoniques des Romains; la symétrie, bien plus absolue admise par nous dans les détails existait, mais avec une certaine liberté que l'école académique n'admet plus : ce qui, du reste, est pour les architectes un grand soulagement, car il est doux de songer, lorsque vous avez composé un chapiteau ou un bout de frise, que vous n'aurez plus qu'à laisser les sculpteurs reproduire douze cents fois cette composition d'un jour pendant trois mois. Les esprits inquiets qui prétendent changer un pareil état de choses ont grand tort, cela ne fait pas de difficulté. La routine paresseuse est une souveraine puissante par le nombre de ses sujets et trouve des défenseurs partout; c'est folie de lutter contre elle.

La composition chez les Romains était d'abord appropriée à chaque nature de construction. L'architecte procédait différemment lorsqu'il concevait une construction voûtée et une construction couverte par des charpentes. Dès le plan, on pouvait dire : ce bâtiment ou cette salle sont voûtés ou lambrissés. En examinant les plans des thermes d'Antonin Caracalla ou de Dioclétien, on comprend non-seulement que ces édifices sont composés de salles grandes et petites, toutes couvertes par des voûtes, mais on peut même reconnaître la forme et la structure de chacune de ces voûtes ; tandis qu'en jetant les yeux sur le plan de la basilique Ulpienne, on est assuré que cet édifice était surmonté d'une charpente apparente ; ainsi donc le mode de construction influait sur la composition architectonique des Romains. De plus, la destination de chaque édifice et de chaque pièce d'un édifice impose à l'architecte romain la dimension et la forme, soit en surface, soit en hauteur. Cela est sensible dans les thermes, les palais, comme dans les édifices les plus simples et les plus vulgaires. Nous observons les mêmes tendances vraies dans les édifices du moyen âge, bien que la forme de l'architecture et les moyens d'exécution soient différents. Pendant le moyen âge comme pendant l'Empire, la structure, la destination d'un bâtiment se reconnaissent dès le plan ; le plan commande : c'est là que l'effort de l'architecte qui compose se produit avec énergie, car, en traçant son plan, l'architecte a réellement vu tout son édifice, et l'arrangement des détails, après ce premier travail, n'est plus qu'un jeu de l'esprit. Ce qui plaît et ce qui doit plaire dans les monuments des Romains, c'est la franchise du *parti pris*, la clarté des détails soumis à l'ensemble. Nous retrou-

vons ces mêmes qualités, avec des formes différentes, dans la bonne architecture du moyen âge ; c'est-à-dire des plans rigoureusement conçus suivant le programme et se soumettant aux conditions de la construction : rien de trop, une conception claire dès la base, suivie avec méthode, souvent des élans de génie, mais toujours réglés par la raison et par le savoir du praticien.

Déjà cependant, vers le commencement du XVe siècle, la science tendait à se substituer au génie individuel de l'artiste ; les méthodes, dans la composition des ensembles et des détails, se trouvaient circonscrites par des formules géométriques très-ingénieuses, mais qui devaient étouffer l'artiste sous le praticien. Ce fut alors que, sur les bords de la Loire et dans le Valois, les puissants ducs d'Orléans devinrent les protecteurs d'une nouvelle école d'art, qui tenta peu à peu de rompre avec les anciennes formes usées de l'art gothique. En 1440, on voit ainsi la Renaissance apparaître, les édifices se couvrir d'une enveloppe nouvelle ; le fond demeure le même, la composition ne se modifie pas, elle reste l'expression des mœurs du jour et des traditions ; mais la forme change. Ce mouvement se développa puissamment lorsque l'un des membres de cette illustre branche des Valois, Louis XII, monta sur le trône. Mais alors, si l'architecture adoptait une parure nouvelle, des formes empruntées, très-librement, à l'antiquité, sa structure comme sa composition restait française et soumise aux habitudes de l'époque. Sous François Ier même, la forme gothique s'éteint, mais le fond se modifie à peine. Chambord est encore le plan d'un château français du moyen âge, l'abbaye de Thélême, conçue et décrite par Rabelais, est un plan gothique, et le château de Boulogne, dit de Madrid, qui parut alors une innovation hardie, ne ressemble ni à un palais antique ni à un palais de l'Italie du XVIe siècle. Le château de Madrid peut être considéré comme le premier essai dans un genre mixte, tenant d'une part aux traditions du moyen âge, de l'autre aux besoins d'une cour qui cherchait à rompre avec les mœurs du passé. Cependant, telle est la puissance de ce préjugé qui veut que nos édifices de la Renaissance viennent d'Italie, qu'un savant écrivain fort versé dans l'étude des arts de la Renaissance, M. le comte de Laborde, semble croire que la conception du château de Boulogne est due au célèbre faïencier italien Della Robbia. Toutefois M. le comte de Laborde, en historien scrupuleux, n'efface pas entièrement le nom du *maître maçon* Pierre Gadier ; mais il classe, comme toujours, l'artiste français au second rang, assez arbitrairement à mon avis. Voici ce qu'il dit à propos de la construction de ce château :

« Jérôme Della Robbia était l'artiste créateur, l'homme de génie et

« de goût (on verra tout à l'heure que c'est là une supposition gratuite);
« Pierre Gadier, le maître maçon, ouvrier soumis (pourquoi soumis?),
« mais en réalité le véritable constructeur; et si, dans cette association
« entre deux hommes si diversement doués, l'art est d'un côté, le mé-
« tier de l'autre, il est possible cependant d'entrevoir et de définir l'es-
« pèce de compromis qui s'établit entre eux. J. Della Robbia, livré à sa
« seule imagination, eût donné aux arcades de ses deux étages une
« ligne suivie sans interruption, et à ses appartements une communica-
« tion au moyen d'un large escalier; Pierre Gadier, au contraire, coupa
« cette façade de 80 mètres de développement en trois corps de bâti-
« ments, au moyen de pavillons qui, montant de fond, présentaient à
« l'œil leurs surfaces lisses, comme point d'arrêt et de repos, faisant
« mieux ressortir la richesse des parties ornées, servant aussi de cages à
« de nombreux escaliers dits vis de Saint-Gilles, restes des *joujoux* de
« nos architectes du moyen âge [1]. »

Il est évident, d'après ce passage, que le titre de maître maçon donné à Pierre Gadier place celui-ci, aux yeux de M. le comte de Laborde, au rang d'entrepreneur ou de commis subalterne. Or, le titre de maître maçon est donné fort tard aux architectes. Pierre Trinqueau, l'architecte du château de Chambord, ainsi que l'a suffisamment prouvé M. de la Saussaye[2], avait le titre de maître maçon et avait comme tel la « charge et la *conduite* des bâtiments. » Quant à Della Robbia, sans diminuer son mérite comme modeleur faïencier, comme sculpteur décorateur, il pouvait parfaitement seconder Pierre Gadier et laisser à celui-ci sa liberté d'architecte. Je ne sais quelle eût été la conception de l'artiste italien en cas qu'il eût voulu s'occuper de ce que M. le comte de Laborde appelle le métier de constructeur[3], auquel vraisemblablement il n'entendait rien; mais à voir les plans et les élévations du château de Boulogne, il est clair que les souvenirs d'Italie n'ont pas eu, dans la conception de cet édifice, une grande influence. Je suis prêt d'ailleurs à admettre cette influence si l'on peut me citer un seul palais italien qui ait avec le château de Madrid une apparence de parenté. Certes il y a des portiques à Boulogne, il y en avait aussi dans les palais italiens; mais nos châteaux des XIV[e] et XV[e] siècles en étaient suffisamment pourvus. Les architectures de tous les pays et de tous les temps ont élevé des portiques; ces faïences elles-

[1] *La Renaissance des arts à la cour de France.*

[2] Le *Château de Chambord*, par L. de la Saussaye. Lyon, 1859.

[3] Cette distinction établie par l'un des amateurs les plus éclairés des arts en France, entre *l'artiste créateur* et le *constructeur*, fait assez connaître combien l'art de l'architecture est peu connu et apprécié de notre temps.

mêmes décorant tout l'extérieur d'une façade ne se trouvent pas employées de la même manière en Italie ; c'est là une application nouvelle d'une industrie étrangère dont nous pouvons faire honneur à François Ier ou à son humble maître maçon. Remarquons que P. Gadier meurt en 1531, que Gratien François lui succède ainsi que Jean son fils, ni l'un ni l'autre italiens. De l'Orme continue l'ouvrage et emploie pour terminer la faïencerie Pierre Courtois de Limoges[1]. Quant aux escaliers à vis, considérés comme un reste des *joujoux* du moyen âge, ce sont des joujoux fort utiles, lorsqu'il s'agit d'arriver dans un espace étroit aux étages supérieurs; ne pourrait-on avec plus de raison donner le nom de *grands joujoux* à ces escaliers à doubles rampes qui tiennent dans nos édifices une place inutile, et qui, par leur aspect monumental exagéré, me font toujours penser à ces préambules des poëtes, vous annonçant en vers pompeux de si belles choses qui ne viennent jamais? L'architecture des Romains, qu'on nous cite volontiers comme un modèle à suivre, n'a jamais donné aux escaliers qu'une importance très-secondaire; elle ne s'est pas fait faute d'employer la vis, bien avant celle de Saint-Gilles. Primatice, il est vrai, est chargé d'achever Boulogne, et naturellement il fait revenir son compatriote, le modeleur faïencier Della Robbia. Quoi qu'il en soit, et faïences à part, Boulogne est un château français par son plan, par ses élévations, par sa construction, par ses détails d'architecture et par ses distributions intérieures.

La composition de ce château mérite donc de fixer notre attention, d'autant qu'elle est le point de départ de toutes les belles maisons de plaisance des XVIe et XVIIe siècles, si remarquables en France comme disposition et comme style d'architecture. Le château de Boulogne, dont nous donnons planche XV le plan, à rez-de-chaussée, comprenait un étage mi-souterrain voûté, un rez-de-chaussée, un premier étage, un second et un troisième étage, puis un étage sous combles mansardé. A Paris, l'orientation du Nord est fâcheuse ; aussi l'architecte a-t-il eu le soin de planter son château de manière à ce que toutes les façades pussent tour à tour être rechauffées par les rayons du soleil. Ce que l'on demandait alors dans une habitation seigneuriale, c'était avant tout une grande salle : la *salle*, le lieu de réunion accessible à tous, central, avec son estrade, ou partie réservée pour le seigneur et ses familiers ; puis des logements indépendants au besoin, comprenant chacun une grande chambre et une garde-robe, pièce qui correspond aujourd'hui à nos

[1] Voyez dans l'excellent ouvrage de M. A. Berty, *La Renaissance monumentale en France*, la notice sur le château de Madrid.

cabinets de toilette et boudoirs. On voulait avoir aussi des escaliers nombreux, indépendants, *joujoux* si l'on veut, mais *joujoux* permettant à chaque habitant de sortir de chez lui ou d'y rentrer sans être vu. Ce sont là encore les traditions de l'habitation féodale.

Le plan du château de Madrid se conforme exactement à ce programme. En effet, nous voyons d'abord en A, la grande salle centrale avec sa sallette réservée, B; au milieu s'élève une vaste cheminée C, autour de laquelle un grand nombre de personnes peuvent circuler ou s'asseoir. L'architecte a même eu la précaution de laisser derrière cette cheminée un couloir D, qui permet de passer d'un côté à l'autre de la sallette sans déranger les personnes qui, étant assises autour du foyer, remplissaient l'espace laissé entre celui-ci et la grande porte. De plus, un petit escalier dérobé E communiquait de cette sallette à celle du premier étage. En F et F′, nous trouvons huit grandes chambres avec leurs huit gardes-robes G, gardes-robes et chambres indépendantes, et ayant toutes des issues sur les portiques H ou sur la grande salle. En I, six escaliers qui montent de fond, desservent les divers logements et les portiques ou terrasses. Les chambres F′ ont de plus une antichambre commune K. Les portiques pratiqués devant ces chambres, peu profonds, très-ouverts, permettaient à la lumière et au soleil de s'introduire dans l'intérieur des appartements, et donnaient une communication couverte pour y accéder sans passer d'une pièce dans l'autre. Les portiques élevés devant la grande salle, très-larges au contraire, ajoutaient à l'agrément de ce lieu de réunion, en fournissant une promenade extérieure couverte. D'ailleurs, si l'architecte a cherché à donner à la masse de son édifice un aspect parfaitement symétrique, il a percé ses jours et ses portes en raison de la disposition des pièces, et sans se soucier le moins du monde de faire concorder les axes de ses trumeaux avec les piles du portique. Il n'a pas craint de faire ces passages biais qui, des portiques ou des chambres, communiquent aux escaliers et gardes-robes d'angle, et rendaient le service ou la circulation facile. Là encore les traditions du château féodal se font sentir : les portes, fenêtres et couloirs sont placés en raison du besoin des habitants; on ne se préoccupe pas d'écorner une pièce, de faire un percement oblique, de déranger un axe. En élévation, l'artiste rachètera ce défaut (si c'en est un) par des arrangements de détail qui lui fourniront des motifs imprévus, charmants, quoiqu'ils ne puissent être goûtés par les artistes voués au culte du plan dit académique. Deux larges perrons (encore une tradition du château féodal) descendent des deux côtés de la grande salle sur le terre-plein au milieu duquel s'élevait le château. Eh bien, cette façon de disposer un portique devant

un mur percé de baies, indépendamment des axes des trumeaux, est une méthode antique fort prisée par les Grecs. Notons que les portiques latéraux n'étaient point voûtés, mais couverts par des plafonds à caissons de pierre et de terre cuite vernissée; qu'ainsi l'architecte n'avait nul besoin de placer des pilastres le long des murs des appartements, dans l'axe des piles du portique, tandis que les deux portiques de la grande salle, plus larges, dont les piles sont plus épaisses, étaient couverts par des arcs-doubleaux recevant des plafonds à compartiments, et qu'ici l'architecte avait posé les piles de ces portiques dans l'axe des trumeaux afin d'y pratiquer les pilastres nécessaires à l'établissement de ces arcs-doubleaux. On reconnaît encore l'influence de la tradition gothique, du château seigneurial, dans ces pavillons d'angle, flanquant les façades et donnant de la légèreté, du mouvement, à cette masse de constructions.

Si nous ne consultons que le programme, nous reconnaîtrons qu'il est exactement rempli dans la composition du château de Madrid : 1° orientation excellente ; 2° grande quantité de logements groupés le plus près possible du lieu de réunion, la grande salle ; 3° services et communications faciles ; 4° appartements pouvant être mis en communication entre eux ou rendus indépendants ; 5° bâtiments très-profonds, frais en été, chauds en hiver par conséquent ; 6° portiques abrités du vent par les dispositions des pavillons d'angle, largement ouverts et peu profonds, pour ne pas porter une ombre triste sur les fenêtres des appartements; 7° sous-sol voûté, bien éclairé, destiné aux offices et cuisines. Pour un prince comme François Ier, ce n'était pas là une de ces grandes résidences royales telles que Fontainebleau ou Chambord ; c'était un pavillon où l'on pouvait séjourner avec une petite cour ; mais c'était une charmante retraite, entourée d'un parc qui n'avait pas moins de huit kilomètres de tour ; et ce serait encore, avec nos usages, et sauf quelques modifications de détail, un magnifique château, très-heureusement distribué et fort agréable à habiter. Le premier étage reproduit presque identiquement le plan du rez-de-chaussée.

L'élévation du château de Boulogne, que nous donnons planche XVI, tient tout ce que promet le plan [1]. Chaque partie est franchement accusée : à l'extérieur, les dispositions intérieures s'écrivent clairement; on distingue jusqu'au nombre des appartements ; la silhouette est heureuse, et cette architecture mouvementée, rendue brillante par des terres cuites émaillées semées dans les frises, entre les archivoltes, sur les couronnements

[1] Afin de ne pas trop réduire cette élévation, nous ne présentons que la moitié de l'une des faces principales.

et les trumeaux supérieurs, était pour ainsi dire épaulée, affermie par ces pavillons, présentant des points solides aux angles. Ce château ne ressemble pas à l'architecture antique romaine; il ne rappelle nullement les palais italiens de Florence, de Rome, de Venise, de Sienne, de Brescia, de Vérone ou de Padoue des XV[e] et XVI[e] siècles; il n'est plus une de ces résidences seigneuriales du beau temps de la féodalité; et cependant, s'il tient à quelques traditions du passé, c'est à ces vieilles habitations françaises si bien appropriées aux besoins de ceux qui les avaient fait élever, si peu connues de nos jours et si mal appréciées, parce que nous n'en possédons que des ruines à peine étudiées.

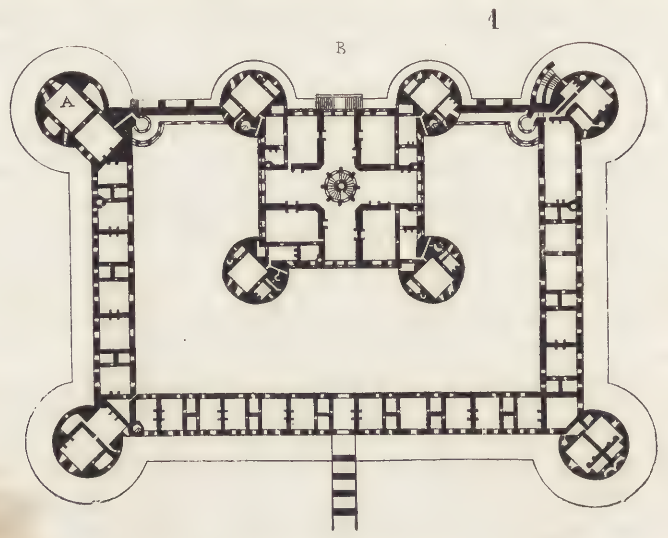
Si nous voulons nous rendre un compte exact de ce qu'était la cour de François I[er], lorsqu'elle était réduite aux familiers, nous reconnaîtrons que le château de Boulogne devait exactement satisfaire à ses habitudes et à ses goûts. Il se prêtait aux réunions brillantes d'une assemblée choisie, et laissait à chacun de ses membres une complète indépendance. Chaque invité pouvait, de son appartement, sortir dans les jardins sans que cette absence pût être signalée. Dans la grande salle centrale, répétée au premier étage, cette indépendance était même respectée; car si le souverain voulait n'être entouré que d'un petit nombre de courtisans, il se retirait dans la sallette, alors que les autres personnes de la cour jouaient ou causaient dans la grande salle. Pendant la chaleur du jour, l'un des portiques livrait une promenade fraîche du côté du Nord-Est; s'il faisait frais, au contraire, le portique du Sud-Ouest permettait de profiter des rayons du soleil. Remarquons encore que ces deux portiques, engagés entre les saillies des bâtiments, mettaient les promeneurs à l'abri des courants d'air. De ces portiques on pouvait se rendre dans les appartements privés, à tous les étages, sans que cet éloignement pût être remarqué; on pouvait aussi entrer dans la sallette sans traverser la grande salle. Évidemment, des dispositions aussi ingénieuses, qui dénotent des habitudes particulières, avaient été indiquées dans le programme imposé à l'architecte.

Ce que nous devons étudier, c'est le soin apporté par l'architecte dans l'observation de ce programme; comment ce programme commande impérieusement; comment l'architecture devient souple et docile, et comment, en résumé, l'artiste, tout en se soumettant scrupuleusement à des besoins définis, sait rester indépendant.

Sur une échelle beaucoup plus grande et des données plus monumentales, Chambord (figure 1[1]) nous présente un plan analogue : une grande

[1] A l'échelle de un demi-millimètre pour mètre.

salle centrale, en forme de croix, au milieu de laquelle s'élève un escalier gigantesque à double vis, qui dessert tous les étages ; puis quantité



de petits appartements complets entre-solés, possédant tous leur escalier particulier et des communications avec la grande salle. La construction de Chambord précéda de quelques années celle du château de Boulogne. Le château de la Muette, au contraire, sur une échelle plus petite que celui de Madrid, nous fournit un plan conçu d'après le même programme.

Le château de la Muette (figure 2[1]) avait été élevé aussi par François Ier, « lequel, dit Du Cerceau, après avoir fait bastir le chasteau « de Saint-Germain-en-Laye, voyant iceluy luy estre tant à gré, comme « d'estre accompagné d'un bois si prochain, il choisit un endroit en « iceluy, près d'un petit marescage, distant de deux lieues dudit chas- « teau, où les bestes rousses, lassées de la chasse, se retiroyent ; et y fit « dresser cette maison, pour avoir le plaisir de voir la fin d'icelles, et « la nomma *la Muette*, comme lieu secret, séparé et fermé de bois « de tous côtez. Toutefois, estant bastie royalement, elle ne se peut « tenir si muette ni cachée, qu'elle n'apparoisse outre le bois de sa « grandeur. » Ici le programme était nécessairement donné par le prince, qui voulait trouver au fond des bois une retraite tranquille pour terminer une journée de chasse avec quelques intimes ; aussi paraît-il que cette composition étrange devait satisfaire exactement aux conditions de ce programme.

[1] A l'échelle de deux millimètres pour mètre.

Sur un étage de soubassement renfermant les offices s'élevait le rez-de-chaussée (figure 2) ; l'entrée du château était en **A**, un petit pont y

2

conduisait; de chaque côté d'un passage **B** se trouvaient deux rampes avec paliers, dont nous allons tout à l'heure faire connaître la destination. Du passage **B** on entrait en face, un peu obliquement (ces entrées obliques n'avaient alors rien qui choquât les habitudes), dans la grande salle **C**, ayant des vues sur trois côtés, deux balcons, deux cheminées, deux entrées dans de grandes chambres à coucher, et une porte don-

nant dans la chapelle D. Par les deux galeries découvertes E du passage B on arrivait à deux escaliers à vis montant de fond, où on pouvait entrer à rez-de-chaussée dans les appartements F, se composant chacun d'une chambre à coucher, d'une garde-robe G et d'un cabinet H. La garde-robe et la chambre étaient chauffées par des cheminées. De l'un de ces appartements ou de la grande salle, on se mettait en communication avec l'appartement I, contenant aussi une garde-robe K et un cabinet L. Deux autres appartements M, également complets, étaient mis en communication avec la grande salle ou avec l'appartement N, ou avec les dehors, au moyen des escaliers à vis qui, descendant jusqu'à l'étage de soubassement, permettaient aux habitants d'entrer et de sortir sans passer par les grands appartements. Les galeries découvertes E et O, aboutissant aux quatre escaliers à vis, étaient nécessaires, car la grande salle tenait la hauteur de deux étages; ou plutôt le château se composait de cinq étages au-dessus du soubassement, et il n'y avait que trois grandes salles l'une sur l'autre; ainsi, sur les quatre premiers étages d'appartements, deux étaient à l'entre-sol par rapport au niveau de chacune des deux grandes salles. Cette disposition d'appartements entre-solés dans la hauteur des grandes salles se retrouve également à Chambord; elle était fort naturelle, d'ailleurs, car la hauteur qui convient à une salle de 10 mètres de largeur sur 20 mètres de longueur ne saurait être agréable pour une pièce de 8 mètres carrés. A l'extérieur, cette disposition des grandes salles, comprenant deux étages d'appartements, était franchement indiquée par les arcades de la face *ab;* car il faut dire que la construction du château de la Muette était semblable à celle du château (vieux) de Saint-Germain-en-Laye; elle était faite en grande partie de brique, et consistait, pour le pavillon central, en des arcs reposant sur des contre-forts, abritant les fenêtres et balcons. Comme à Saint-Germain aussi, tout l'étage supérieur était voûté (ce qui explique ces épaisseurs de murs et ces contre-forts) et couvert en terrasse dallée, pour jouir de la vue des bois. Les rampes doubles du grand escalier desservaient donc, soit les trois étages des grandes salles, soit les cinq étages d'appartements, au moyen des paliers intermédiaires et du passage central. On retrouve encore, dans la composition de ce plan, la subtilité dont avaient fait preuve les architectes du moyen âge lorsqu'il s'agissait d'élever ces châteaux à la fois forteresses et lieux de plaisance; mais déjà on voit percer les tendances vers les dispositions symétriques, absolues des idées, et surtout des intentions nouvelles qui ont toutes les peines du monde à s'affranchir des traditions.

Mais pendant ce XVI[e] siècle si agité, si actif, si brillant, beaucoup

d'entreprises étaient commencées, peu étaient achevées, et on aurait grand tort de juger son architecture souvent sur des conceptions incomplètes, sur des parties d'ensembles qui jamais n'ont été exécutés. Ainsi nous n'avons pas l'idée de ce que devait être le Louvre de François Ier et de Henri II. Le plan original de l'ensemble du palais de la Renaissance n'existe pas, peut-être n'a-t-il jamais existé, car les constructions se faisaient au fur et à mesure de la démolition du Louvre de Philippe-Auguste et de Charles V.

D'autres palais comme ceux de Blois, d'Amboise, de Fontainebleau, n'étaient que d'anciens châteaux appropriés aux besoins nouveaux, et dont, par conséquent on ne pouvait modifier le plan primitif. Celui de Saint-Germain-en-Laye même, bien que rebâti en totalité, sauf la chapelle, qui est du XIIIe siècle, ne fut certainement qu'un logis élevé sur les fondations et soubassements du château féodal. Ce ne sont pas là des conceptions appartenant, comme dispositions de plan, à l'époque de la Renaissance.

En 1564, Catherine de Médicis, ne voulant plus continuer à habiter le château des Tournelles où Henri II était mort, fit choix d'une maison déjà célèbre par sa position salubre, hors la ville, sur les bords de la Seine, et où la duchesse d'Angoulême, mère de François Ier, avait recouvré la santé. Cette maison avait pris le nom des tuileries dont elle était environnée et qui, dès l'année 1372, étaient établies en cet endroit. Catherine acheta cette maison, ainsi que les terrains qui l'entouraient, et Philibert de l'Orme fut chargé de la construction d'un vaste palais destiné à l'habitation de la reine mère. Le plan du rez-de-chaussée de ce palais nous a été laissé par Du Cerceau[1]. C'est, il faut le dire, un projet fort singulier, largement composé, où l'influence antique se fait sentir cette fois de la manière la plus évidente, mais aussi où s'efface la tradition française. On ne comprend pas trop comment une maison princière aurait pu s'établir dans cet ensemble monumental, d'une distribution peu pratique, si on la compare à celles des châteaux que nous venons de citer. Philibert de l'Orme ne put qu'élever (voir la planche XVII) le corps de bâtiment compris entre les deux lettres A et B, du côté du jardin; encore son projet a-t-il depuis été tellement modifié qu'à peine si on trouve, dans ce que nous voyons aujourd'hui, quelques traces de son œuvre. Ce plan rappelle plutôt un palais asiatique qu'un château français. Il faut croire que l'intention de l'architecte était de disposer des logements au-dessus des immenses galeries C; toujours est-il que les troubles de la Ligue for-

[1] *Des plus excellens bastimens de France.*

cèrent Catherine de suspendre les travaux, et qu'elle n'habita jamais les Tuileries. Quelque peu pratique que soit le plan de Philibert de l'Orme, il faut cependant reconnaître que ce palais eût été plus habitable que ne l'est le palais actuel des Tuileries, sorte de galerie sans fin, coupée par des murs de refend, sans cours de service, sans communs, sans dégagements, sans escaliers convenables.

Jetons un instant les yeux sur la composition de Philibert de l'Orme. L'entrée principale du palais devait être placée du côté de la ville, en D, à peu près où se trouve aujourd'hui l'arc de triomphe élevé par Percier et Fontaine. On trouvait une grande cour d'honneur E, bordée à rez-de-chaussée de chaque côté par deux portiques ou galeries ouvertes. Quatre cours plus petites, séparées par deux amphithéâtres, devaient probablement être destinées aux services. A quoi auraient servi ces deux amphithéâtres? c'est ce que je ne saurais dire; probablement à donner des fêtes ou des ballets, si fort en vogue à cette époque. L'un des deux était peut-être un manége. La grande salle était en F, et sa disposition est fort belle. On montait au logis royal placé du côté du jardin par un escalier magnifique, qui subsistait encore au milieu du XVII[e] siècle. Les portiques H, sur le jardin, portaient une terrasse que nous avons vue de nos jours quoique sa disposition eût été modifiée. Mais sans discuter sur la valeur ou la réalité des plans que nous a laissés Du Cerceau (car j'incline à croire qu'à l'exécution, Philibert de l'Orme, qui était un homme essentiellement pratique, l'eût beaucoup modifié), prenons une partie du bâtiment qu'il éleva sur ce jardin, et examinons en détail sa composition architectonique (planche XVIII).

On s'est si bien habitué dans le domaine des arts aux exagérations, à prendre le gros pour le grand, le luxe effronté pour la richesse, le bruit pour l'harmonie, qu'on a quelque peine à se remettre au niveau vrai, d'où l'on peut apprécier ce qui est délicat, modéré, fin, frappé au coin du bon goût. Plus qu'aucun de ses contemporains, Philibert de l'Orme était peut-être l'artiste dont le goût était le plus sûr, le sentiment le plus vrai, les principes les plus sévères. Cela ressort non-seulement de ses travaux comme praticien, mais de son œuvre écrite, à laquelle on ne saurait trop recourir dans les temps comme le nôtre où les arts se fourvoient, abandonnés qu'ils sont aux caprices les plus étranges ou à des routines si peu justifiées par l'état des connaissances de notre société moderne. Dans les œuvres de Philibert de l'Orme on constate une étude attentive et soigneuse des proportions, des rapports harmonieux qui semblent les plus simples, mais qui cependant sont le résultat d'une connaissance parfaite de son art et des moyens mis à sa disposition;

nous voyons percer dans la composition du portique de rez-de-chaussée du palais des Tuileries, vers le jardin, le bon côté du génie français, peu d'idées nouvelles, l'application même d'idées anciennes, mais un tour particulier, un raisonnement subtil et délicat.

Cette galerie n'est, à tout prendre, qu'une composition empruntée aux arts de Rome antique ; mais où l'artiste français se fait sentir, c'est dans la structure du portique qui non-seulement est franchement accusée, mais encore devient un motif de décoration. Montant sa construction par assises, Philibert de l'Orme a indiqué chacune d'elles dans les pieds-droits, et surtout dans les colonnes ioniques, par une ornementation particulière. Pour ces colonnes, chaque tambour de pierre cannelé est séparé par une assise basse de marbre délicatement ciselée. La sculpture de la pierre est refouillée, vive, tandis que celle que reçoivent les bagues de marbre est plate et fine comme la matière sur laquelle on l'a ciselée. C'est aussi sur les tambours de marbre que sont figurés les attributs, rappelant le malheur dont Catherine avait été frappée. Il semble que, par un sentiment de délicatesse, l'artiste avait voulu reproduire sur la matière la plus durable, et seulement sur celle-ci, les regrets de la veuve de Henri II : miroirs et plumes brisés, massues (emblème de la force) enlacées dans des cordelettes nouées (emblème du veuvage), lauriers flétris [1]. Dailleurs la proportion de l'ordre, avec son haut stylobate formant clôture entre les arcades, avec son entablement délicat surmonté autrefois d'une balustrade, est des plus heureuses. Le mur du fond du portique était percé de deux en deux arcades par une fenêtre garnie de meneaux ; entre elles, dans des renfoncements égaux à ces fenêtres, l'appareil des pieds-droits, si bien divisés en assises hautes et basses, était rappelé. Le premier étage, en retraite et au niveau du fond du portique, était composé en attique mansardé, sur lequel venait pénétrer le comble.

Notre gravure nous dispense d'une plus longue description. Cette ordonnance supérieure, se détachant sur le ton sombre de la couverture, formait un couronnement des plus riches. C'était bien là une architecture de palais, grande et noble par ses masses, précieuse par ses détails. Au centre de ces deux galeries, le large escalier à double vis, qui passait

[1] A ce propos, on voudra bien remarquer que les trumeaux et fenêtres du premier étage, parmi leurs ornements, présentent le chiffre si connu dans lequel on veut voir une H et un D couronnés : Henri II et Diane de Poitiers. On conviendra qu'après la mort de Henri II, il n'était guère possible de voir ces deux initiales sculptées sur un palais élevé par la reine Catherine. C'est que ce chiffre, si souvent répété sur les monuments élevés sous Henri II, peut être composé des deux initiales H et C : Henri II et Catherine.

pour une des merveilles de la Renaissance, était couronné par une coupole élégante, flanquée de quatre échauguettes. Les deux extrémités devaient se terminer, ainsi que l'indique le plan, par deux pavillons destinés à l'habitation; d'une proportion convenable, ces pavillons n'écrasaient point la délicate architecture du centre, comme le faisaient les deux pavillons confiés à l'architecte Jean Bullant, après la mort de de l'Orme. A mon avis, ce qui reste de l'œuvre de Jean Bullant (fort défigurée d'ailleurs), ne saurait soutenir la comparaison avec les quelques fragments encore debout, quoique très-mutilés, de la galerie inférieure de Philibert de l'Orme.

L'histoire de la construction du Louvre et des Tuileries pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles est faite pour nous rendre circonspects, lorsqu'il s'agit de juger les compositions des architectes de la Renaissance. C'est à grand'peine si l'on parvient à saisir l'idée première d'un artiste au milieu des intrigues, des tiraillements sans nombre qui faisaient changer les projets et les hommes à quelques années d'intervalle. Ce que nous voyons aujourd'hui de ces palais (je parle des parties les plus anciennes) est le résultat de conceptions si diverses, de superpositions si étranges, qu'on ne saurait chercher là dedans l'œuvre d'un homme, mais seulement quelques fragments épars, d'un goût charmant, comme cette galerie des Tuileries, comme l'angle intérieur sud-ouest de la cour du Louvre, comme le rez-de-chaussée de la galerie d'Apollon et celui à la suite sur le quai. C'est donc surtout dans les œuvres graphiques et les textes laissés par nos architectes de la Renaissance qu'il faut chercher le sentiment qui les guidait. Je ne puis résister au plaisir de citer encore ici, à ce sujet, quelques lignes écrites par Philibert de l'Orme, qui indiquent bien clairement les tendances de cet esprit sobre lorsqu'il s'agit de la forme extérieure et des décorations convenables aux édifices. D'ailleurs ce que disait notre confrère, avec tant de raison, il y a trois siècles, serait plus que jamais applicable aujourd'hui.

« J'ay toujours été d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte ne « sçavoir faire ornements ne enrichissements de murailles ou autres, « et entendre bien ce qu'il faut pour la santée et conservation des « personnes et de leurs biens. Ce qu'aujourd'huy est pratiqué tout au « contraire : car plusieurs qui font profession de bastir, et se veulent « dire architectes et conducteurs des œuvres, ne s'estudient à cela, « pour autant peult estre qu'ils ne l'entendent; et si on leur en parle, « ils le trouvent fort nouveau. Et que piz est, je voy quelque-fois que « noz seigneurs qui font édifier s'arrestent plus à vouloir faire de

« beaux ornements enrichis de pilastres, colomnes, corniches, mou-
« lures, basses tailles, et incrustations de marbre, et autres, qu'à
« cognoistre la situation et nature du lieu de leurs habitations. Je ne
« dy pas qu'il ne soit convenable et fort bon de faire très-beaux orne-
« ments et fassades enrichies pour les Roys, Princes et seigneurs,
« quand ils le veulent ainsi. Car cela donne un grand contentement et
« plaisir à la veuë : principalement quand telles fassades sont faictes
« par symmétrie et vraye proportion, et les ornements appliquez en un
« chacun lieu, ainsi qu'il est nécessaire et raisonnable. Par ainsi les
« choses délicates seront aux cabinets, étuves, baigneries, galleries,
« bibliothèques, es lieux où les seigneurs hantent souvent et prennent
« plus de plaisir, et non aux fassades des logis, vestibules, portiques,
« peristyles et lieux semblables. Je ne sache homme qui ne dise qu'elles
« seroient mal convenables en une cuisine, et lieux où logent les servi-
« teurs. Mais lesdictes choses doivent être faictes avec grand art et
« maiesté d'architecture, et non point de feuillage, ny basse taille, qui
« ne ramassent qu'ordures, villénies, nids d'oyseaux, de mousches et
« semblable vermine. Aussi telles choses sont si fragiles et de si peu
« de durée, que quand elles commencent à se ruyner, au lieu de donner
« plaisir, elles donnent un grandissime desplaisir et triste spectacle,
« accompagné de grand ennuy. J'appelle tout cela despense perdue,
« sinon pour servir de melancholique despit à l'advenir. Pour ce je
« conseille à l'architecte, et à tous ceux qui font profession de bastir,
« qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire
« de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets
« à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourses. Véritable-
« ment il est trop plus honneste et utile de sçavoir bien dresser un logis
« et le rendre sain, que d'y faire tant de mirelifiques, sans aucune
« raison, proportion ou mesures, et le plus du temps à l'adventure,
« *sans pouvoir dire pourquoy*. Combien que je confesse qu'il faut sçavoir
« l'un et l'autre, et mettre chascune chose par bon ordre et ornément,
« ainsi qu'on la demande, à fin de rendre les habitations saines et
« belles.......... Mais pour revenir à nostre propos délaissé, il faut que
« les ornements et décorations de fassades soient à propos et *correspon-*
« *dantes au dedans du logis*, et que les séparations des salles, chambres,
« et ouvertures des fenestres et croisées ne donnent aucune difformité
« à la face de la maison qui est par dehors. Aussi je ne voudrois point
« que lesdits ornements des faces empeschassent qu'on ne peust donner
« les vrayes mesures qu'il faut à une salle ou chambre, et aussi qu'on
« ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus

« commodes et nécessaires, *sans y rien faire par contrainte*, ains plus-
« tost par les moiens de l'art et de nature..... [1] »

C'est bien là l'homme qui bâtit le château d'Anet, qui a marqué son passage au palais des Tuileries, qui éleva quantité de charmantes habitations à Lyon, et qui conçut le monument de François Ier à Saint-Denis. Toutefois ces esprits sages, critiques, sobres, ne sont pas ceux généralement auxquels les plus grands travaux sont confiés [2]. Il semblerait cependant que les principes émis par Philibert de l'Orme portèrent des fruits, car, après lui, l'architecture, chez nous, s'éloigne de plus en plus de la fantaisie, maîtresse presque absolue de la plupart des artistes, pendant la première moitié du XVIe siècle, pour se renfermer dans des règles de plus en plus sévères. Il est vrai que les dernières années de ce siècle ne favorisent guère les tendances vers le luxe inutile, et que la haute noblesse de France, en grande partie protestante, avait bien autre chose à faire que de songer à se bâtir des habitations somptueuses. Aussi voyons-nous, dans un recueil publié par Du Cerceau (Jacques Androuet), un ensemble de compositions de maisons des champs, dans lesquelles sont scrupuleusement observés ces principes, si conformes à la raison, émis par Philibert de l'Orme [3]. Cet ouvrage donne un certain nombre d'habitations de campagne, depuis les plus modestes jusqu'à de petits châteaux, parmi lesquelles on trouve des plans charmants comme composition, et des élévations dont le mérite principal réside dans une parfaite « correspondance du dehors au dedans, » comme dit de l'Orme.

Les façades dépourvues d'ornements tirent tout leur mérite d'un certain mouvement de lignes donné par les plans, de la disposition judicieuse des combles et d'un sentiment très-fin des proportions. D'ailleurs, Du Cerceau, en homme pratique, fournit dans le texte qui accompagne les planches les devis de chacune de ces habitations, ainsi que les explications nécessaires à leur construction. Beaucoup de ces plans rappellent encore en petit la disposition générale des plans des châteaux de Madrid et de la Muette, c'est-à-dire une grande salle centrale autour de laquelle se groupent plusieurs appartements privés. Si le roi se contentait d'une vaste pièce qui servait de lieu de réunion tout le jour et même

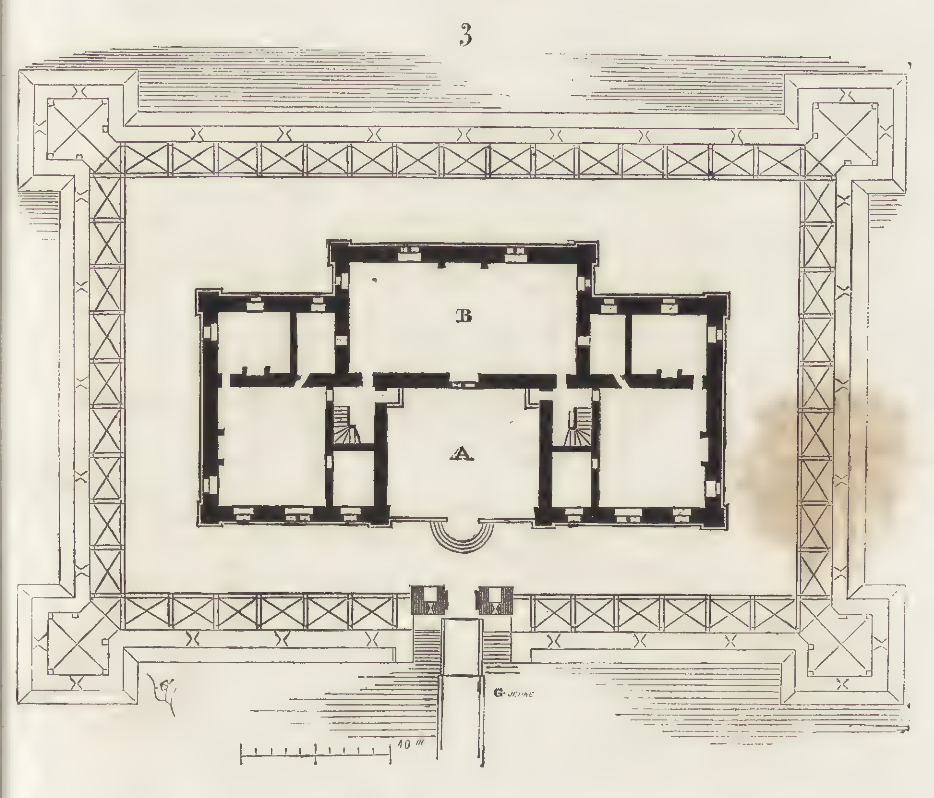
[1] *L'Architecture* de Philibert de l'Orme, liv. I, ch. VIII. Paris, 1576.

[2] Voyez *Les Grands Architectes français de la Renaissance*, par Ad. Berty, 1860. Dans cet excellent ouvrage on trouve quantité de documents précieux sur nos architectes du XVIe siècle.

[3] Voyez le *Livre d'archit. de Jac. Androuet Du Cerceau.... pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudront bastir aux champs, etc.* Paris, 1615.

de salle de banquet, à plus forte raison, les particuliers considéraient-ils cette disposition comme satisfaisant aux besoins d'un châtelain ; c'est qu'en effet on vivait dans la salle, c'est là qu'on recevait, qu'on mangeait, qu'on passait les journées pluvieuses et les soirées en devisant.

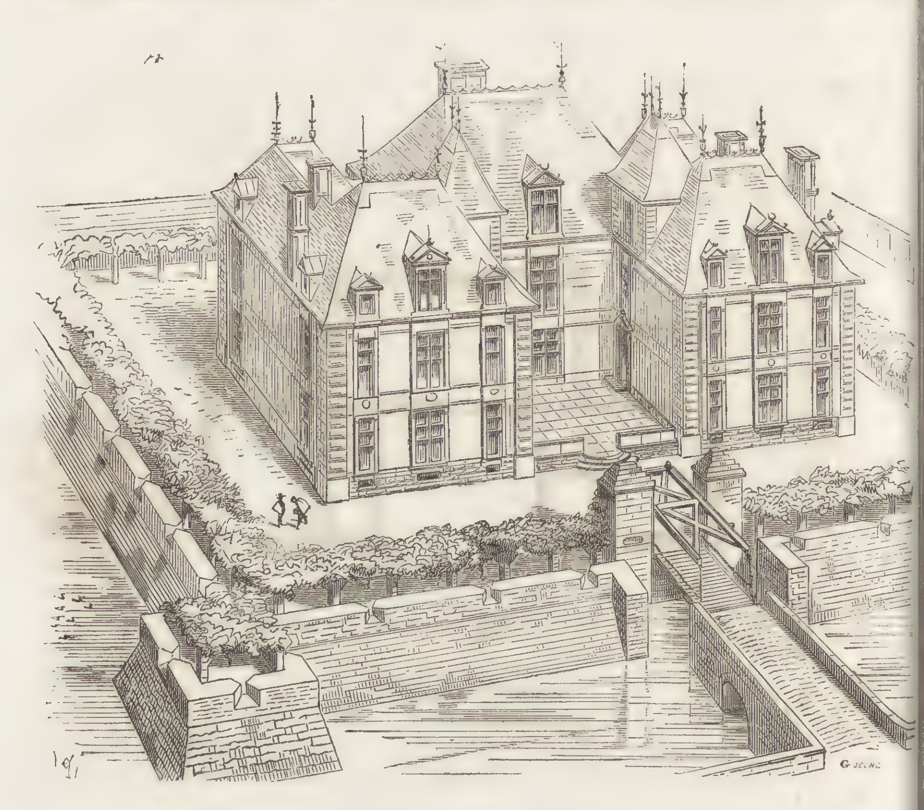
3



Chacun ne se tenait dans son appartement que pour dormir, pour s'habiller, ou si l'on était indisposé.

Voici (figure 3) un des plans de ce recueil de Du Cerceau. Le manoir est établi, suivant l'usage de cette époque, sur un terre-plein ayant une apparence de défense et entouré d'un fossé plein d'eau. Il faut dire que l'architecte a eu le soin de planter sur les parapets de ses courtines et bastions une treille formant ainsi autour de l'habitation une ceinture de verdure et une promenade ombragée. En A est une petite cour relevée avec son perron, c'est encore là une tradition du moyen âge ; c'est la cour seigneuriale. La grande salle est en B ; disposée pour apercevoir les dehors, elle est éclairée de quatre côtés, et cependant communique à quatre appartements au rez-de-chaussée et à deux escaliers qui montent à des appartements semblables au premier étage. Chacun d'eux possède sa garde-robe et sa sortie particulière. On observera que les paliers

inférieurs des escaliers servent de vestibule à la grande salle en même temps qu'aux deux appartements principaux. Certes, si l'on se reporte aux usages du temps, il est impossible de trouver une distribution plus



convenable, plus simple et qui se prête à une composition architectonique plus heureuse en élévation. En effet, si nous examinons cette élévation (fig. 4), nous voyons là un charmant manoir dont le dehors explique parfaitement l'intérieur. C'était un parti pris alors, comme pendant le moyen âge et pendant l'antiquité, de donner une couverture particulière à chaque corps de bâtiments ; ce qui laissait à l'architecte une grande liberté dans la plantation de ses logis, et ce qui fournissait les moyens d'obtenir des aspects très-pittoresques. Plus tard on trouva que cette habitude des constructeurs manquait de noblesse, et on engloba tous les services, grandes salles et chambres, sous une couverture uniforme. On peut admettre au contraire que des corps de logis, ainsi distingués par leurs combles particuliers, présentent un groupe de constructions monumentales, quelque modeste que soit l'habitation. Beaucoup de maisons de campagne, de bourgeois du XIX[e] siècle, ont plus de logement que n'en donne ce manoir et bien peu ont aussi bon air.

La qualité principale des œuvres d'architecture de la Renaissance, en prenant celle-ci du milieu du XVe siècle jusqu'au règne de Louis XIII, réside dans une certaine *distinction* que l'on ne retrouve plus qu'exceptionnellement parmi les édifices élevés depuis lors. Ce que nous entendons par distinction n'est autre chose que le reflet d'un goût sûr dans l'état habituel de la société. L'antiquité grecque possède toujours au plus haut degré cette précieuse qualité dans les choses d'art. Je dirai qu'elle est trop délicate pour les Romains, tandis qu'elle est naturelle aux architectes français du XVIe siècle; elle doit en effet être naturelle, car si la distinction est cherchée, si elle ne se produit que par un effort de l'esprit, elle mène tout droit à la manière et à l'afféterie. C'est peu en architecture d'étaler des richesses; rien d'ailleurs n'est plus facile avec de l'argent. La difficulté, c'est de donner un parfum d'art aux choses les plus vulgaires ou les plus simples; c'est de savoir rester sobre, même au milieu des splendeurs.

Les architectes de la Renaissance ne vivaient pas plus en grands seigneurs alors qu'aujourd'hui, mais ils ne formaient pas non plus une coterie pédante et exclusive disposée à considérer comme des barbares tous les gens placés en dehors de cette coterie; s'ils ne se donnaient pas des airs de gentilshommes, s'ils portaient le costume de leur état et s'ils savaient se tenir à la place qui leur était réservée dans la société d'alors, ils savaient du moins comment vivait la noblesse, ce qu'elle aimait et ce qu'elle voulait; ils savaient se conformer à ses goûts et à ses volontés sans leur opposer des formules d'art, mais aussi sans abandonner en rien les principes s'il était question de satisfaire à un besoin ou à une fantaisie. Du jour où les architectes, réunis en un corps académique, ont discuté des questions de formes d'art avec des gens du monde, en faisant bon marché des principes, et ont opposé des conventions d'art purement arbitraires à des programmes, l'architecture est entrée dans une voie qui, peu à peu, devait la séparer du siècle; on a appris à se passer d'elle, parce qu'elle devenait intolérante, fâcheuse, tyrannique même.

Il est intéressant d'observer, pendant les premières années du XVIe siècle, comment les artistes italiens admis en France arrivent souvent avec des airs de pourfendeurs, comme ils dédaignent tout ce qui se faisait chez nous et comme ces façons d'être les font éconduire; comme les seigneurs amateurs de bâtisses en reviennent à leurs architectes français. C'est qu'alors, en effet, nos architectes avaient su interpréter exactement les goûts de la société au milieu de laquelle ils vivaient; ne pensant pas à lui imposer une forme d'art, ils cherchaient au contraire à assouplir

les formes qu'ils possédaient pour mieux satisfaire à ses goûts et de ses habitudes.

Louis XIV et ses ministres, par conséquent, s'amusaient à discuter avec les architectes sur des questions purement d'art, et il est curieux de connaître les raisons que déjà ces artistes donnaient pour adopter ou ne pas adopter telle forme, tandis qu'on ne se préoccupait d'une part ni de l'autre des convenances, du temps, des distributions et de ce qui devait rendre l'habitation agréable ou même possible. Il existe un livre fort curieux à ce sujet que les architectes ne sauraient trop consulter; ce sont les mémoires de Charles Perrault, frère de l'architecte de la colonnade du Louvre et de l'Observatoire [1].

Charles Perrault était *premier commis des bâtiments du roi*, comme qui dirait aujourd'hui directeur des bâtiments civils. Il avait naturellement la plus haute opinion de ses connaissances en fait d'art; or, il nous a laissé des renseignements extrêmement précieux sur ce qui s'est passé à la cour de Louis XIV, à propos du projet de l'achèvement du Louvre demandé au cavalier Bernin, projet non suivi d'exécution, heureusement, malgré le bon vouloir du roi et les gasconnades du célèbre architecte italien. Charles Perrault, qui voulait faire confier l'exécution de ce projet à son frère, et qui y parvint, du moins en partie, comme chacun sait, trouvait le cavalier Bernin le plus extravagant des hommes, ce en quoi il n'avait pas tort, et le fit éconduire. Mais ce qui est instructif, ce sont les motifs sur lesquels s'appuie le premier commis du roi pour faire rejeter le projet de Bernin. Écoutons-le : « Le cavalier n'entroit dans aucun détail, « ne songeoit qu'à faire de grandes salles de comédies et de festins, « et ne se mettoit point en peine de toutes les commodités, de toutes les « sujétions et de toutes les distributions de logements nécessaires : choses « qui sont sans nombre, et qui demandent une application que ne pou- « voit prendre le génie vif et prompt du cavalier, car je suis persuadé « qu'en fait d'architecture il n'excelloit guère que dans les décorations « et les machines de théâtres. M. Colbert, au contraire, vouloit de « la précision, et savoir où et comment le Roi seroit logé, comment le « service se pourroit faire commodément. Il croyoit, et avec raison, « qu'il fallait parvenir non-seulement à bien loger la personne du Roi, et « toutes les personnes royales, mais donner des logements commodes à « tous les officiers, jusques aux plus petits qui ne sont pas moins néces- « saires que les plus importants; il ne cessoit de composer et defaire des « mémoires de tout ce qu'il falloit observer dans la distribution des diffé-

[1] *Mémoires de Ch. Perrault de l'Académie française, et premier commis des bâtiments du Roi.* Avignon, 1659.

« rents logements, et fatiguoit extrêmement l'artiste italien. Le cavalier « n'entendoit rien et ne vouloit rien entendre à tous ces détails, s'imagi- « nant qu'il était indigne d'un grand architecte comme lui de descendre « dans ces minuties. »

C'est parler d'or ; mais quand on examine les dessins de Perrault et la partie de son projet qui fut exécutée, on peut se demander si les excellentes raisons opposées aux projets du Bernin n'eussent pas été également valables contre l'œuvre de Perrault. Par le fait, si le droit sens et l'esprit de Colbert, si les mémoires et les intrigues de Charles Perrault nous ont heureusement privés du Louvre du Bernin, qui n'eût rien laissé subsister de celui de Henri II, il ne demeure pas moins certain que l'architecture du médecin Perrault n'était pas faite pour se conformer au programme d'une habitation royale. C'était une affaire d'ordres, de colonnades, de péristyles, non la recherche d'une belle disposition générale d'un palais. Le roi, fatigué de ces tiraillements, choisit le dessin de Perrault, parce qu'il lui parut « plus beau et plus « majestueux, » nullement parce qu'il le trouva ou put le trouver plus sensé. « L'envie des maîtres du métier à Paris, ajoute le premier « commis des bâtiments ne manqua pas de s'élever contre cette ré- « solution, et de faire de mauvaises plaisanteries, en disant que l'ar- « chitecture devoit être bien malade, puisqu'on la mettoit entre les « mains des médecins. » Les *maîtres du métier* ne croyaient pas si bien dire. Cependant l'art de l'architecture avait chez nous une vie robuste; la raison, le bon sens trouvaient moyen de se faire jour malgré cette manie des formules d'art que l'on prenait pour l'art lui-même. La fin du XVII[e] et le XVIII[e] siècle nous ont laissé des œuvres d'architecture fort remarquables, dans lesquelles nous trouvons de la grandeur, des dispositions bien conçues et une certaine élégance sobre qui nous est devenue un peu trop étrangère depuis quelques années.

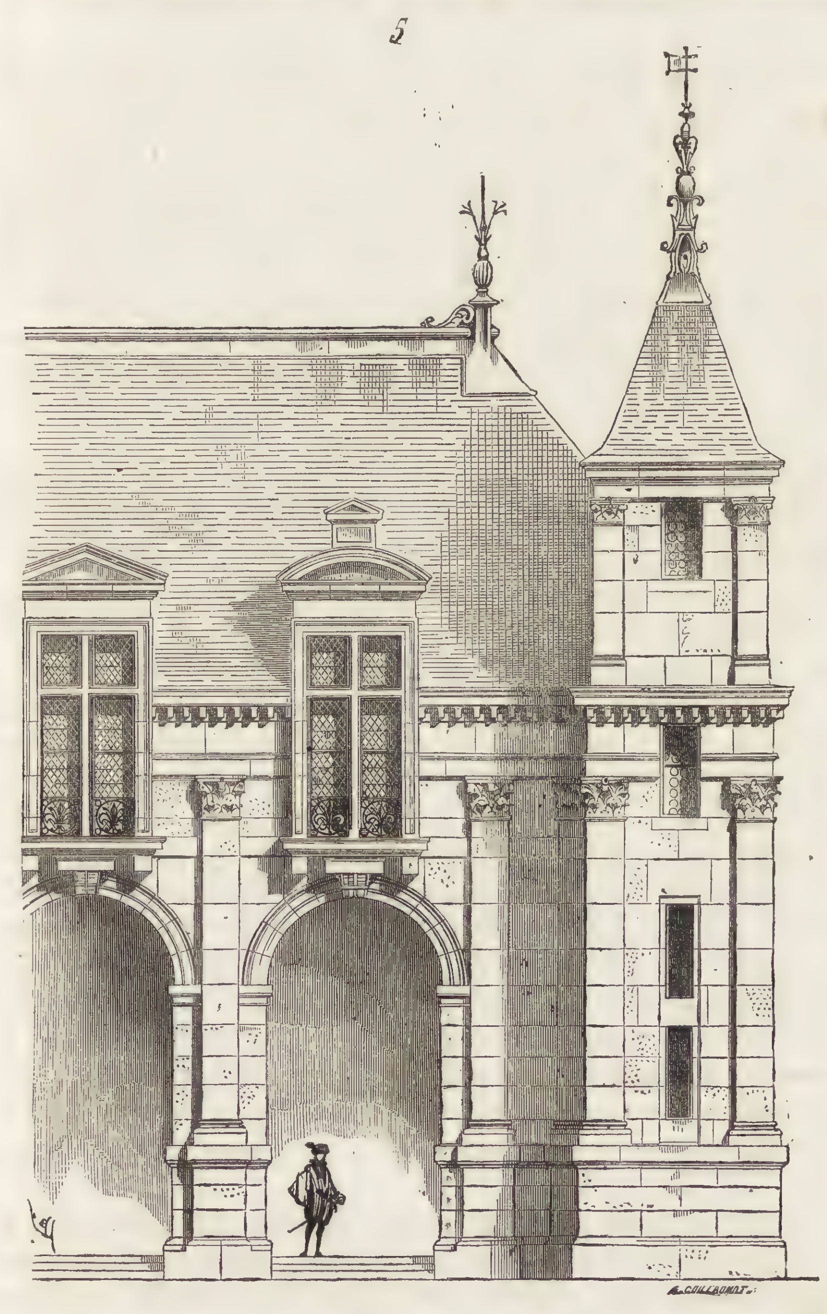
Dès qu'on laisse au second plan, dans les arts, les enseignements sains de la raison, la source pure qui découle du vrai, pour mettre en première ligne des formules, on arrive rapidement à la décadence. La Renaissance, à son origine, n'avait modifié les dispositions générales de ses plans et de ses élévations qu'autant que le réclamaient des habitudes nouvelles; elle restait fidèle aux procédés de composition adoptés par les architectes du moyen âge; elle innovait en appliquant sur ses bâtiments publics ou privés une décoration empruntée aux arts de l'antiquité et de l'Italie du XV[e] siècle ; le fond appartenait encore à l'architecture française des siècles précédents. Ainsi, par exemple, dans les édifices, les différents étages étaient toujours accusés par une ordonnance particulière. Voulant

appliquer les ordres antiques à leur architecture, les premiers architectes de la Renaissance posaient des ordres les uns sur les autres autant qu'il y avait d'étages dans un bâtiment; ce mode peut être observé dans les châteaux de Chambord, de Madrid, du Louvre, d'Ancy-le-Franc, de Tanlay, d'Anet, et dans beaucoup d'autres. Si ce mode était raisonné, logique, il avait l'inconvénient de donner aux édifices, quels qu'ils fussent, un aspect monotone, mesquin. Ces ordres superposés, qu'ils fussent très-riches ou très-simples, divisaient les bâtiments comme un échiquier; formaient, à distance, un assemblage de lignes horizontales (les entablements) et de lignes verticales (les pilastres ou colonnes) qui fatiguaient les yeux par leur uniformité, surtout dans un pays comme le nôtre, où l'on aime avant tout la variété et l'imprévu.

Philibert de l'Orme avait déjà voulu éviter cet écueil dans la composition du palais des Tuileries ; il n'avait qu'un ordre inférieur, surmonté d'un étage découpé, formant comme un haut couronnement sur l'ordonnance du rez-de-chaussée ; encore avait-il essayé même de donner à son ordre inférieur une physionomie particulière, rompant les lignes verticales des pilastres et colonnes par des tambours très-franchement accusés. Une tentative du même genre avait été faite primitivement (et avant les superpositions d'étages de Henri IV) à la galerie d'Apollon et à la galerie en retour d'équerre sur le quai du Louvre. Mais ce n'était là qu'un moyen ingénieux de dissimuler la froideur et l'uniformité de ces lignes verticales et horizontales divisant les façades en compartiments égaux ; ce n'était pas un principe nouveau. On demeure convaincu, si l'on examine les monuments élevés pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle, que les architectes cherchaient de nouvelles combinaisons, qu'ils sentaient le besoin de donner un aspect de grandeur à leurs édifices, en supprimant, pour l'œil, les divisions imposées par les hauteurs d'étages. Jean Bullant avait déjà tenté, dans certaines parties du château d'Écouen, de s'affranchir des ordonnances d'architecture disposées suivant les étages. Il avait élevé, dans la cour de cette résidence, une sorte de placage corinthien qui comprend toute la hauteur de l'édifice. Toutefois, si remarquable que soit cet ordre, comme exécution, ce n'est qu'une étude, qu'un hors-d'œuvre, qu'un *morceau d'architecture*, n'ayant, avec ce qui l'environne et ce qu'il précède, aucune corrélation.

Nous trouvons, dans les anciens bâtiments dépendant du château de Chantilly, un désir bien évident de donner de la grandeur à une ordonnance d'architecture en faisant passer un ordre de pilastres

corinthiens à travers deux étages (figure 5 [1]). Ce mode avait l'avantage de



grandir singulièrement le petit bâtiment auquel il était appliqué, mais on aurait grand'peine à lui trouver un sens raisonnable. Cependant les

[1] Voyez Du Cerceau. *Des plus excellens bastimens de France.*

architectes du XVIe siècle ne pouvaient brusquement laisser de côté les méthodes impérieusement logiques de leurs devanciers; la vieille école française vivait encore en eux; ils étaient gens de goût, ils évitaient avec soin la banalité et recherchaient au contraire cette distinction qui prête un attrait aux choses les plus ordinaires. Il est facile de trouver la trace des combats qui se faisaient dans l'esprit des architectes de la seconde moitié du XVIe siècle, lorsqu'ils voulurent contenter à la fois leur raison et ce besoin d'abandonner la voie monotone où les menait le système d'ordres superposés; ils firent alors toutes les tentatives imaginables pour dissimuler cette monotonie; nous les voyons admettre les ordonnances de cariatides, de gaînes, de trumeaux historiés, de panneaux avec ornements, de pilastres avec arabesques. Ces essais manquaient de grandeur, et quelle que fût l'adresse des architectes, on ne voyait toujours là que des ordres superposés.

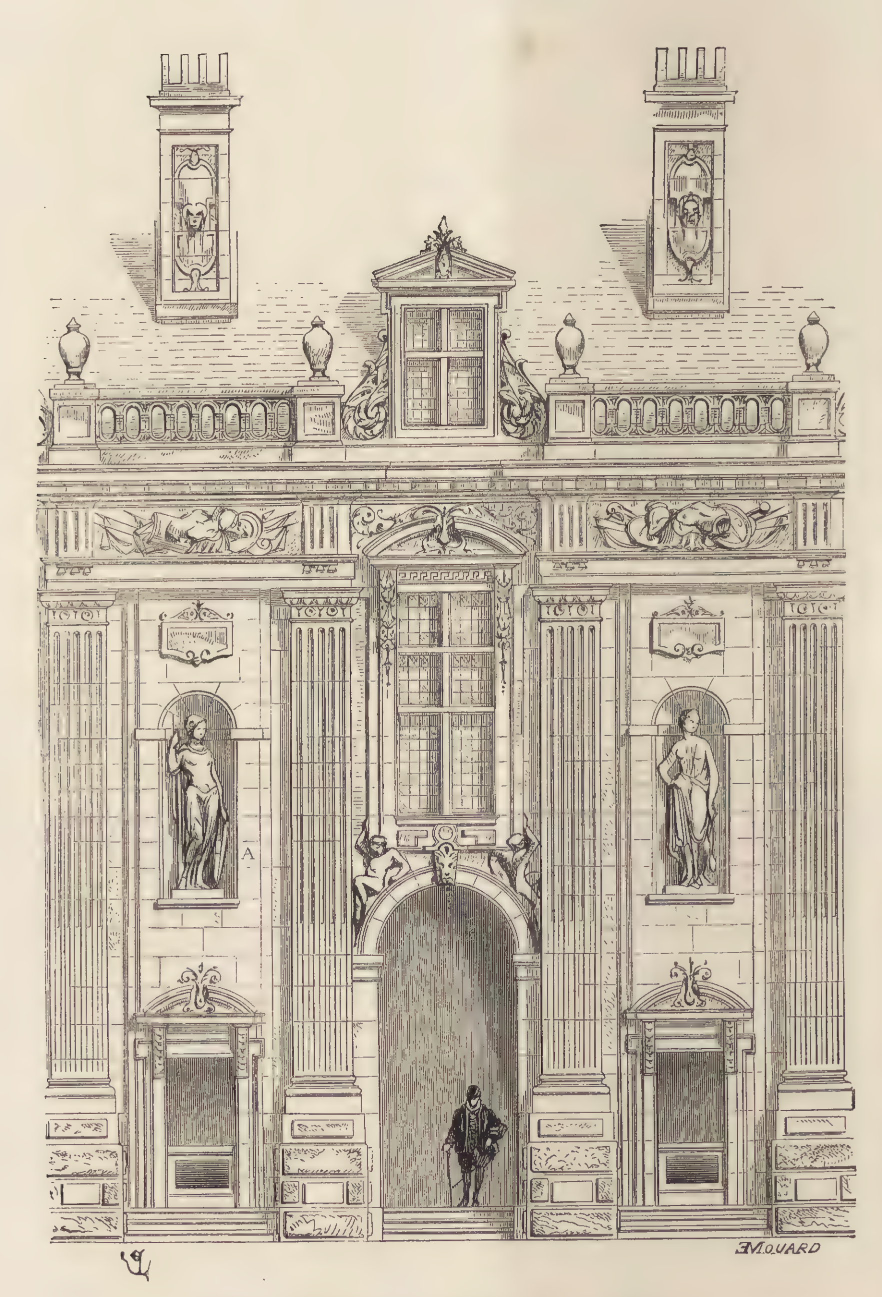
Androuet Du Cerceau, dans son recueil *Des plus excellens bastimens de France*, nous donne les projets dressés pour la construction du château de Charleval, près les Andelys. Ce château, qu'avait fait commencer le roi Charles IX, « eust esté, dit Du Cerceau, le premier des « bastimens de France. » Il fut à peine élevé jusqu'au niveau du sol; mais les dessins qui nous en restent sont d'un grand intérêt, autant par la disposition générale du plan que par le style des façades, dans lesquelles nous voyons les efforts nouveaux d'un architecte voulant trouver absolument une grande disposition, sans abandonner les principes logiques de ses devanciers. Dans l'élévation extérieure des bâtiments de la basse-cour (première cour), fig. 6, on observe que le grand ordre de pilastres doriques remplit exactement les fonctions de contre-forts, de chaînes de pierre. Pour mieux accuser cette fonction, l'auteur du projet a même divisé ces pilastres par des refends. Prenant l'ordre comme contre-forts, il était possible, sans choquer la raison, de couper cette ordonnance par un plancher. Observons que la corniche est continue et ne ressaute pas à chaque pilastre, les frises venant pénétrer sous la saillie des larmiers. Sauf les détails, c'est encore là une disposition qui appartient entièrement au système d'architecture civile du moyen âge.

Mais sur la façade intérieure du même bâtiment, qui paraît avoir été élevé jusqu'à une certaine hauteur, l'architecte du château de Charleval, non-seulement voulut accuser plus franchement le grand ordre, mais aussi dissimuler entièrement la présence du plancher du premier étage; et, adoptant ce parti, contraire aux principes logiques des architectes du moyen âge, l'a-t-il fait avec une adresse remarquable. En effet

HUITIÈME ENTRETIEN (fig. 6)



DE L'EXTÉRIEUR DU CHATEAU DE CHARLEVAL



DE LA COUR DU CHATEAU DE CHARLEVAL

(figure 7), le plancher du premier, naturellement posé au niveau A, est coupé par des niches cintrées, de sorte que l'œil n'en soupçonne pas la présence et est forcé d'embrasser, du haut en bas, cette ordonnance à deux étages, comme si elle était *une*. L'architecte a poussé l'habileté (sa donnée admise) jusqu'à interrompre les arcades du portique et à percer entre elles de petites baies carrées qui font ressauter toutes les lignes et donnent une grandeur extraordinaire aux trumeaux réservés de deux en deux travées. Les portiques étaient ainsi parfaitement abrités, et les caves pouvaient être éclairées par les soupiraux ménagés dans l'allége de ces petites baies carrées. C'était là l'œuvre d'un artiste consommé, et je ne connais rien, dans les palais de la Renaissance italienne, qui puisse approcher de l'aspect noble de cette façade.

Il est donc certain qu'à la fin du XVIe siècle quelques architectes furent assez hardis pour repousser le mode d'ordres par étages et pour adopter, à l'extérieur des édifices renfermant plusieurs planchers, un seul ordre partant du soubassement pour arriver jusqu'à la corniche supérieure. C'est le mode auquel on donne le nom d'*ordre colossal*. Cette tentative eut un immense succès; on trouva que l'architecture ainsi traitée avait un certain air de grandeur, un aspect majestueux qui réduisait à des proportions mesquines tout ce que l'on avait fait pendant la première moitié du XVIe siècle. Toutefois ce parti ne fut d'abord adopté que pour de très-grands édifices, des développements considérables de façades; on l'admit définitivement dans l'architecture vers le milieu du XVIIe siècle[1]. On comprendra facilement que ce mode *majestueux* d'architecture fut fort prisé par le roi Louis XIV, dont les idées sur les arts n'étaient autre chose qu'un sentiment de la grandeur apparente, sentiment qui, hâtons-nous de le dire, avait ses avantages et se manifeste invariablement dans tout ce qui a été bâti sous ce prince. D'ailleurs la Renaissance, qui avait remplacé l'art du moyen âge, au moment où cet art était à bout de ressources, s'était usée plus vite encore; en moins d'un siècle, elle avait dit tout ce qu'elle avait à dire; on ne pouvait cependant pas en revenir au gothique, complétement déprisé; il fallait bien adopter un mode nouveau. Dès lors l'architecture s'impose, elle devient un art auquel les convenances doivent se plier, tant bien que mal; l'ordre colossal domine, il s'établit en maître dans le monument public comme dans l'habitation du particulier. Parfois trouve-t-on une trace de réaction contre ce mode tyrannique, comme à l'Hôtel des

[1] Dans le château de Vaux, par exemple, bâti pour le surintendant Fouquet par l'architecte Le Vau.

Invalides, par exemple; mais ce sont là des exceptions, et nous voyons que, jusqu'à la fin du dernier siècle, l'ordre colossal ne cesse de régner. Le Garde-Meuble, l'Hôtel des Monnaies, à Paris, conservent encore l'ordre colossal, et ces derniers exemples de l'emploi de ce mode ne sont pas les moins bons. Après tout on avait changé l'uniformité dans le petit de la Renaissance contre l'uniformité dans le grand. Il n'y aurait pas de mal à cela, si le mode colossal n'avait pas l'inconvénient d'être hors d'échelle avec toute chose, et de se prêter peu aux convenances.

A mon avis, deux ou trois rangs de fenêtres superposées comprises entre des pilastres ou des colonnes de douze ou quinze mètres de hauteur font une assez triste figure; il semble toujours que ces monuments bâtis par des géants ont été habités par des nains. C'est l'effet que produisent certains monuments antiques appropriés par les modernes, comme le temple d'Antonin le Pieux entre les colonnes duquel, à Rome, on a bâti les étages de la douane. Ce défaut d'harmonie entre le mode d'architecture et les convenances a si bien tourmenté les architectes des derniers siècles que ceux-ci ont été peu à peu entraînés à chercher des rapports de proportion entre les fenêtres, par exemple, et ces ordres colossals, qu'ils sont arrivés à faire ces fenêtres colossales aussi, quitte à les couper par des planchers et des cloisons à moitié de leur hauteur et de leur largeur. Si les passants sont satisfaits dans ce dernier cas en examinant ces façades majestueuses, les habitants qui sont derrière ne le sont guère et maudissent l'architecture et les architectes. Voilà cependant où conduit l'oubli des principes vrais. Eh bien, quelles qu'aient été les erreurs et les exagérations de l'art du moyen âge arrivé à son déclin, jamais il n'a été ainsi en complet désaccord avec les habitudes. Dans les monuments gothiques du XV[e] siècle les plus chargés de tailles, d'ornements, de combinaisons de surfaces prismatiques, de profils et de découpures, on trouve toujours l'observation rigoureuse du programme donné : des convenances des habitants si c'est un hôtel; du public, si c'est une maison de ville ou un hospice. Les premiers architectes de la Renaissance en adoptant une nouvelle forme, sans d'ailleurs examiner si cette forme avait quelques rapports avec notre civilisation et nos habitudes modernes, ont cru qu'il ne s'agissait que de changer un vieux vêtement usé contre un habillement neuf et élégant, que là-dessous le corps et l'âme conserveraient toute leur liberté; ils l'ont cru, et, en effet, cela leur a réussi tout d'abord; mais bientôt le vêtement est devenu la chose principale, il a gêné le corps, partant l'esprit. Il s'est formé à la longue une compagnie priviligiée qui a fini par ne plus permettre qu'une

seule coupe d'habit, quel que fût le corps à vêtir ; cela évitait la difficulté de chercher des combinaisons nouvelles, celle non moins grande d'étudier les diverses formes adoptées dans les siècles antérieurs et d'y recourir au besoin.

Mais si l'architecture se fourvoie en partant de principes faux, vers la fin du règne de Louis XIV, elle se fourvoie du moins avec grandeur. Les monuments de ce temps appartiennent à un peuple qui possède un art puissant encore, ayant son caractère propre.

Si l'architecture extérieure indique une décadence imminente, si elle vise à l'effet *majestueux* à tout propos, si elle se met de plus en plus en désaccord avec les besoins de la société, du moins, lorsqu'il s'agit des décorations intérieures, elle conserve plus longtemps une physionomie vraie, exprimant souvent avec un rare bonheur les mœurs et les habitudes de cette société. Jusqu'à la fin du dernier siècle les intérieurs des palais, des monuments publics, des hôtels et châteaux, sont conçus et exécutés par des artistes qui ont conservé quelque chose des bonnes traditions de l'art; et il n'est personne qui, en entrant dans un salon du temps de Louis XV, ne se trouve transporté au milieu de la société de cette époque.

Il peut être permis de douter qu'il en sera de même dans cent ans pour ceux qui verront l'intérieur de nos palais et de nos hôtels. Il sera difficile de retrouver là l'empreinte de nos mœurs, de nos idées, de notre vie habituelle. Mais laissons nos arrière-neveux démêler, comme ils pourront, l'étrange confusion de nos arts modernes, expliquer ce luxe de mauvais aloi, cette pauvreté d'invention cachée sous l'amas des dorures et d'ornements pillés partout ; ce sera leur affaire, ce n'est point la nôtre.

Au commencement du XVIe siècle, l'Italie était arrivée, dans la décoration intérieure des édifices publics ou privés, à un éclat singulier. La librairie de la cathédrale de Sienne, quelques intérieurs du palais vieux de Florence, les *stanze* du Vatican, la villa Madama, la voûte du sanctuaire de Sainte-Marie du Peuple, la bibliothèque vaticane, la Farnésine à Rome, quantité de palais de Venise, de Gênes, nous présentent des exemples de décorations intérieures dont la composition sage et l'exécution admirable ont été et seront un sujet inépuisable d'études ; mais quel est le principe dont les artistes, auteurs de ces œuvres, ne se sont pas écartés? Le voici en deux mots : dans ces intérieurs, la forme de l'architecture, de la structure, n'est jamais dissimulée, perdue sous la multiplicité, l'étendue, la dimension ou la richesse exagérée des détails décoratifs. C'était une des traditions de l'antiquité qui jamais, que

nous sachions, n'a songé à couvrir les intérieurs de ses temples, de ses palais et de ses maisons, de décorations masquant sous leurs splendeurs outrées, par leur dimension hors d'échelle ou leur profusion, la structure réelle. Puisque nous avons le privilége en France de posséder un corps à la tête de l'enseignement de l'architecture, qui considère l'étude de l'antiquité grecque et romaine comme la seule bonne, pourquoi ne ramène-t-il pas ses élèves et ses adeptes à ce principe si sage? Pourquoi, par une de ces nombreuses contradictions si fréquentes dans les affaires d'art, repousse-t-il l'étude des arts modernes qui ont suivi rigoureusement ce principe, et admet-il qu'on soit *classique* en ne tenant aucun compte des exemples classiques, c'est-à-dire des exemples laissés par l'antiquité? Ne serait-on pas fondé à supposer dès lors que dans ce centre d'art que l'on appelle l'École d'architecture, en France, les questions de personnes l'emportent, en tout ceci, sur les questions de principes, et que l'intérêt de l'art n'a rien à y voir?

Dans mes précédents *Entretiens*, on a pu constater que la décoration extérieure de l'architecture grecque n'était autre chose qu'une forme bellee t raisonnée donnée à la structure; mais celle-ci apparaît toujours comme le squelette apparaît toujours sous les muscles de l'homme. Les fragments de décorations intérieures qui nous sont restés de la belle époque grecque ne s'écartent nullement de ce principe. Sous l'Empire romain, si la décoration est quelquefois étrangère à la structure du fond, elle porte elle-même l'empreinte franche de sa structure propre. Un monument romain, fait de blocages et de briques, reçoit une décoration de marbre qui n'a pas un rapport absolument nécessaire avec cette bâtisse; mais cette décoration est comme une seconde structure, dont la richesse ne ment ni à la matière employée, ni à la manière de la mettre en œuvre. Je répéterai ici ce que j'ai dit déjà (mais certaines vérités ont besoin d'être répétées à satiété pour prendre pied) : l'architecture grecque est un corps nu, dont les formes visibles tiennent impérieusement à la structure, et ces formes sont aussi belles qu'il a été donné à l'homme de les exprimer jusqu'à ce jour, tandis que l'architecture romaine est un corps vêtu; si l'habillement est bien taillé, il ne gêne ni n'altère la forme du corps; mais qu'il soit bien ou mal adapté au corps, c'est toujours un vêtement qui, en tant que vêtement, est raisonné, convenable, riche pour le riche, simple pour le pauvre, dont les ornements n'altèrent ni la coupe ni la forme. Pendant le moyen âge, en France du moins, c'est encore la structure qui est décorée, c'est le corps nu auquel on veut donner une forme séduisante; et c'est en cela que l'architecture de cette époque a tant de rapports avec l'art grec. La Renaissance

cherche à concilier les deux principes; le corps et le vêtement ne font plus qu'un, par la raison que les architectes de ce temps, frappés seulement par l'apparence extérieure de l'art antique romain, le seul qu'ils avaient pu étudier, ne s'apercevant pas que cette forme n'est qu'une enveloppe, non la structure vraie, continuaient les traditions du moyen âge, lesquelles, encore une fois, ne séparaient pas la structure de la décoration.

Des peuplades de sauvages, vivant nus sous le soleil, s'imaginaient, disent certains voyageurs (je ne garantis pas le fait), en voyant des Européens pour la première fois, que nos habits font partie de notre être, et ils s'étonnaient prodigieusement si ces blancs ôtaient leur chapeau devant eux. Eh bien, les architectes du XVIe siècle (que je suis loin de vouloir comparer à ces sauvages) voyaient dans l'architecture romaine, composée de massifs de blocages, revêtus de pierre, de marbre ou de stuc, un tout homogène, qu'ils pensaient imiter avec les moyens de construction adoptés au moyen âge. Aussi, malgré tout leur désir de se rapprocher des anciens, est-ce en voulant concilier ces principes opposés qu'ils ont composé une architecture originale. Bien entendu, cette confusion ne dura guère, et du temps de Philibert de l'Orme déjà, et parmi ses confrères, l'architecture inclinait sensiblement vers la structure antique[1]; puisqu'on voulait absolument prendre la forme romaine, il était logique de soumettre la construction à cette forme. Toutefois, les traditions d'un art se perdent si difficilement, les traces en sont si profondes, que même à la fin du XVIe siècle on retrouve les deux principes en lutte dans les mêmes monuments; on voit encore la structure décorée, le corps nu ayant la forme qui lui convient, et à côté un lambeau de vêtement emprunté à l'art romain. Le sauvage a mis un habit, mais il n'a pas de haut-de-chausses. D'ailleurs, l'idée d'élever d'abord la construction des masses, une structure plantée comme un bloc, et de la revêtir après coup, ou même au fur et à mesure qu'elle s'élève, d'une décoration de pierre ou de marbre, qui n'est pas absolument nécessaire à sa stabilité, ne pouvait entrer dans l'esprit d'un architecte qui venait après l'école du moyen âge; puis, ce procédé ne concordait pas avec les moyens dont on disposait alors, moyens très-faibles si on les compare à ceux des Romains. Il fallait bien se faire honneur de sa construction, il fallait bien obtenir un simulacre fort amoindri de cette architecture romaine qui, exécutée d'après la méthode antique, eût englouti en quelque mois les finances dont les princes

[1] Voir la chapelle du château d'Anet, le tombeau des Valois, à Saint-Denis (Marot).

comme les particuliers disposaient pendant le XVIe siècle. Les ressources que le roi Henri II pouvait appliquer à tous ses bâtiments royaux n'eussent pas suffi à élever, en dix ans peut-être, un établissement analogue aux thermes d'Agrippa, ou d'Antonin Caracalla.

En effet pour bâtir aujourd'hui un édifice ou plutôt un groupe d'édifices comme les thermes d'Antonin Caracalla, dont nous avons donné le plan, pour le décorer avec le faste romain, il ne faudrait pas dépenser moins de 320,000,000 fr.; car ces constructions couvrent une surface de 40,000 mètres environ, et certes elles coûteraient au moins 8,000 fr. le mètre en moyenne, si l'on fait entrer en ligne de compte les colonnes de granit et de marbre, les entablements et revêtements de marbre, les clôtures de bronze, les mosaïques, les stucs peints, les travaux souterrains, les terrassements, les couvertures en plomb, la sculpture d'ornement, les statues, les bas-reliefs, etc. Aussi, bien que les architectes de la Renaissance n'employassent ni ces massifs énormes de blocages, ni ces matières précieuses, bien qu'ils se soient contentés d'une apparence, bien que leurs édifices fussent d'une petite dimension, si on les compare aux constructions romaines, à peine ont-ils pu en achever quelques-uns.

Plus ces architectes s'éloignaient des méthodes de bâtir du moyen âge, plus ils cherchaient à se rapprocher des méthodes de l'Empire romain, moins les ressources financières dont ils disposaient se trouvaient en rapport avec l'architecture qu'ils prétendaient reprendre. C'est ce qui explique la réaction qui se fit sentir dès le commencement du XVIIe siècle, après les guerres de religion, en faveur des méthodes de construire du moyen âge. Alors on revient aux murs simples percés de baies, aux planchers et aux combles en charpente pour les édifices civils et les habitations particulières; on renonce à ces vastes portiques voûtés, on ne songe plus à élever des châteaux comme ceux de Saint-Germain, de la Muette et de Challuau, couverts par des terrasses portées sur les voûtes, contre-buttées par d'épaisses murailles percées d'arcades; on en revient dans les intérieurs aux lambris de bois; on évite ces stucs ornés, avec lesquels les artistes cherchaient à rappeler la grande décoration de marbre de l'architecture romaine de l'Empire. A l'extérieur on renonça aux superpositions d'ordres, soit de pilastres, soit de colonnes, si fort prisées vers le milieu du XVIe siècle; on se contenta de chaînes de pierre avec parements de remplissage en briques; les bandeaux, les corniches, virent réduire leurs saillies, on abandonna ces baies à pilastres couverts d'arabesques. L'architecture à l'intérieur prit un aspect plus sévère, plus tranquille, indiquant clairement le mode de construction. Après les tentatives d'imitation des débris antiques, après avoir subi l'influence

de la Renaissance italienne, elle recouvra sa physionomie française en harmonie parfaite avec la société de ce temps. Ce qu'elle ne recouvra plus, c'est la perfection d'exécution.

Plusieurs causes avaient amené l'abaissement de la main-d'œuvre. Pendant le moyen âge, par cela même que la structure, la décoration et la forme apparente ne pouvaient se séparer, les maîtres des œuvres avaient pour habitude de tracer sur épures la construction avec les profils, les ornements, et chaque pierre était achevée, moulurée et sculptée avant la pose. Il n'est pas possible d'élever un monument gothique sans employer cette méthode qui avait l'avantage de former des appareilleurs très-habiles, très-intelligents, d'excellents tailleurs de pierre, et de forcer la sculpture à faire concorder la décoration avec chaque morceau de pierre. L'habitude étant prise depuis des siècles, au commencement de la Renaissance, bien que la nouvelle forme adoptée n'exigeât pas l'emploi de ces procédés, on les suivit encore quelque temps ; mais les profils nouveaux, la sculpture d'ornement pouvaient s'exécuter plus sûrement, et avec moins de dépense, sur le *tas :* on se mit donc à poser les pierres épannelées seulement. Dès lors le besoin de faire concorder l'appareil avec les membres divers de l'architecture ne se faisait plus impérieusement sentir ; or toutes les fois que, dans l'exécution d'une œuvre, la nécessité immédiate d'observer un principe n'existe plus, le principe, tel bon qu'il soit, se perd. Nous voyons bien encore au milieu du XVI[e] siècle des architectes habiles, savants et rigoureux observateurs des bonnes méthodes, comme Philibert de l'Orme, conformer leur appareil à la forme de leur architecture ; mais ce sont là des exceptions. A côté de Philibert de l'Orme, bon nombre de ses confrères laissaient le soin d'appareiller une ordonnance de façade aux ouvriers ; puis ils venaient, après coup, sur un épannelage plus ou moins grossier, faire tailler les profils et ornements. De cette négligence résultait souvent un désaccord complet entre cet appareil et la forme apparente. Le métier d'appareilleur n'exigeant plus une complète intelligence de l'objet à appareiller s'avilit, tomba entre les mains d'ouvriers ignorants, et la plupart de nos édifices de la fin du XVI[e] siècle sont appareillés en dépit du sens commun et même des conditions de stabilité. Ce fait peut être observé en grand dans l'église de Saint-Eustache, de Paris. Par les mêmes raisons, les sculpteurs, obligés de tailler leurs ornements sur le *tas*, moins bien surveillés, par conséquent, reconnaissant souvent que leurs ornements seraient à peine vus, se laissèrent aller à négliger l'exécution. Puis, il fallait descendre les échafaudages que leur présence seule empêchait de démonter ; on les pressait, on voulait en finir, et ils

ne demandaient pas mieux ; de sorte que l'œuvre de sculpture restait ou incomplète ou grossière ; il ne s'agissait plus d'ailleurs de la ciseler entre des lits, c'était une besogne courante ne tenant plus compte de l'appareil, taillée sur l'édifice comme en plein bloc.

Peu à peu cette école des sculpteurs, si brillante pendant le moyen âge et encore pendant la première moitié du XVI[e] siècle, s'affaiblit, perdit le sentiment de l'art monumental et tomba dans le métier. Les types inspirés de l'art antique et des traditions françaises, si gracieux, si purs même souvent, au commencement de la Renaissance, s'abâtardirent, ne furent plus que des poncifs indécis, sans style et sans caractère. En reprenant une certaine vigueur, une nouvelle jeunesse, sous la fin du règne de Henri IV et sous celui de Louis XIII, l'architecture sut imposer à ses exécutants, appareilleurs, tailleurs de pierre et sculpteurs, plus d'étude, de soin et de respect pour les choses d'art. Mais, pendant cette période, il semble que l'effort principal des architectes se soit porté sur les décorations intérieures.

Par le fait, la Renaissance n'avait pas donné à l'architecture intérieure civile une physionomie bien caractérisée ; ou elle continuait à suivre les errements du siècle précédent, ou elle se livrait à des compositions mixtes dans lesquelles on reconnaissait la main d'artistes habiles, de gens de goût, mais qui manquaient d'ensemble et surtout de grandeur. Le beau temps de la Renaissance avait duré si peu, avait été suivi de tant d'agitations, de désastres, qu'à peine si les princes ou les riches particuliers avaient eu le temps de compléter les résidences qu'ils faisaient bâtir ; à plus forte raison n'avaient-ils pu les décorer entièrement à l'intérieur, et les artistes, à travers tant de troubles et d'interruptions, auraient eu grand'peine à adopter un art complet applicable aux salles, appartements ou lieux de réunion. Il faut bien reconnaître que, si on peut modifier un système d'architecture quand il s'agit d'extérieurs, de façades, la tâche devient plus difficile lorsqu'il faut, en quelques années, adopter un nouveau mode d'appropriation et de décoration des édifices civils ou des habitations à l'intérieur, c'est-à-dire changer les habitudes, les goûts journaliers, le milieu de toute une société. Tel seigneur, qui demandait à son architecte de lui accommoder les façades de sa résidence à l'*antique*, eût trouvé mauvais souvent qu'on lui arrangeât sa chambre ou la salle de son palais de façon à changer ses habitudes journalières. Ce sentiment bien naturel nous fait comprendre pourquoi les plans des châteaux de la Renaissance conservent, dans leurs distributions intérieures, toutes les dispositions du château du XV[e] siècle.

Mais, après les guerres de religion, le calme étant à peu près rétabli

dans le royaume, la noblesse put respirer; ayant tenu la campagne pendant longtemps, ayant vécu de privations, il s'était fait une lacune dans ses habitudes seigneuriales. Aussi, dès qu'elle peut faire rebâtir ses châteaux ou les restaurer, nous voyons qu'elle adopte de préférence un système de décorations intérieures sévère, calme, empreint de grandeur et d'unité, très-supérieur, à mon sens, au style chargé de détails ou pauvre à l'excès, incertain et confus, en honneur sous François I[er] et Henri II [1]. Les intérieurs des appartements dits d'Anne d'Autriche, à Fontainebleau; quelques fragments des appartements anciens du Luxembourg, de l'hôtel Mazarin, aujourd'hui Bibliothèque impériale; certaines parties de l'hôtel Lambert, notamment la galerie; le rez-de-chaussée de l'aile du Louvre, dite galerie d'Apollon, présentent des spécimens remarquables de cette architecture française du commencement du XVII[e] siècle appropriée aux intérieurs des palais. De la richesse sans confusion, une harmonie parfaite entre la sculpture et la peinture, des détails à l'échelle de l'ensemble, et, par-dessus tout, un air de grandeur auquel les décorations intérieures des appartements de l'époque gothique et de la Renaissance ne nous avaient pas habitués.

Sous Louis XIV, l'art conserve ces belles dispositions, que nous retrouvons encore dans les intérieurs du château de Vaux, dans la galerie d'Apollon du Louvre, et même dans certaines parties de Versailles; mais déjà le sentiment du grand tourne parfois à l'enflure, ainsi qu'on peut le reconnaître en parcourant l'œuvre de Le Pautre : l'exécution s'amollit, la sculpture et la peinture perdent chaque jour leurs qualités monumentales pour se jeter dans les exagérations. De l'enflure, de la majesté à tout propos, on arrive, par un de ces virements de la mode si fréquents en France, à l'excessive maigreur, à l'excès de la délicatesse dans les détails. Plus de lignes, toute décoration intérieure

[1] Il ne faudrait pas que l'on se méprît sur le sens du jugement que je crois devoir porter ici sur les décorations intérieures de la Renaissance. Il nous reste de cette époque de fort belles dispositions, comme la galerie de Henri II à Fontainebleau, par exemple; mais c'est là une imitation franche de l'art italien appliqué aux traditions des grandes salles des châteaux français au moyen âge. Quant à la galerie de François I[er] de la même résidence, on y trouvera les défauts que nous signalons. Un désaccord complet d'échelle entre les détails et les dimensions de la galerie; des sculptures charmantes, il est vrai, comme composition, mais dont la saillie et l'importance comme supports apparents ne sont nullement justifiées par le plafond à compartiments délicats de menuiserie. Il est entendu que je parle ici de la galerie de François I[er] telle qu'elle était avant sa restauration; aujourd'hui, ces défauts sont plus choquants encore. Le manque de parti pris, l'indécision, sont bien apparents dans le cabinet de François I[er] de ce même château. Si gracieux que soient ces panneaux, ces petits pilastres de menuiserie, il n'y a nul ensemble dans cet intérieur qui rappelle encore les chambres boisées de Louis II, mais avec une recherche de combinaisons fatigante.

n'est qu'une sorte de parure flexible, se prêtant aux formes les plus opposées à la vraie structure. L'élégance persiste seule comme le dernier reflet de nos arts des beaux temps, comme l'expression survivante de notre caractère national.

Dans la composition des palais, des châteaux, des maisons, les architectes, vers la seconde moitié du XVIIe siècle, se préoccupent assez peu des distributions, de l'agrément et des convenances de l'habitant; ils recherchent les effets grandioses à l'intérieur, les enfilades d'appartements; ils sacrifient les commodités journalières aux pièces d'apparat, si bien que les intérieurs des habitations du XVIe siècle peuvent être plus facilement appropriés à nos usages, à nos habitudes de confort, que ne sauraient l'être les résidences du temps de Louis XIV. A Versailles, sauf le roi, toute la cour était mal logée ; pas de dégagements, pas d'escaliers, quantité de pièces sombres; pas de garde-robes. Les mémoires du temps nous ont laissé, sur l'incommodité de la plus grande partie des logements, des détails curieux. Même pour les grands appartements, le service était difficile, beaucoup de pièces se commandaient; mais ces misères intérieures étaient cachées derrière les grandes façades symétriques du palais, et c'était ce à quoi on paraissait attacher le plus d'importance. De l'incommodité des distributions intérieures dans les édifices privés de la fin du XVIIe siècle, on a tiré cette conclusion, que les appartements des époques antérieures devaient être encore plus incommodes. La déduction n'est pas juste. Pendant les XVe et XVIe siècles, les architectes, non-seulement se préoccupaient des distributions intérieures, mais ils leur soumettaient les dispositions extérieures. Les habitudes imposaient la distribution, et la distribution donnait la forme du bâtiment. C'était là le principe dominant de toute architecture pendant l'antiquité et pendant le moyen âge. On cessa de l'appliquer lorsque les doctrines académiques s'emparèrent de la direction des arts, et on en vint même à réagir de fait contre ce principe, bien qu'on n'osât jamais en nier l'importance et la vérité.

NEUVIÈME ENTRETIEN

SUR DES PRINCIPES ET DES CONNAISSANCES NÉCESSAIRES AUX ARCHITECTES.

Si de nos jours, à Paris et au milieu de quelques grandes villes on voit bâtir des édifices publics et privés, dont l'exécution est bonne, et dans lesquels on reconnaît la trace d'un savoir étendu, la solution de certains problèmes de l'art, il faut avouer que dans les provinces, les petites villes, on construit quantité de bâtiments élevés contrairement aux principes les plus élémentaires de l'architecture. Entre certain hôtel de Paris et une mairie de telle commune, il n'y a pas seulement la distance qui sépare le luxe de la pauvreté, mais l'abîme jeté entre la civilisation raffinée et la barbarie la plus grossière, non cette barbarie expression d'un état social imparfait, mais celle qui fait pressentir la décomposition. Les architectes appelés par leurs fonctions à examiner la masse des projets qui doivent recevoir leur exécution dans les départements me rendront cette justice, que je n'exagère pas en disant que, sur vingt de ces projets, il en est un passable, une moitié au-dessous du médiocre, et l'autre accusant une ignorance complète, je ne dirai pas de l'art, mais des moyens les plus vulgaires de bâtir. Or, à aucune époque en France, avant le commencement du siècle, un symptôme pareil ne s'était manifesté.

Sans parler de l'antiquité, au moyen âge en France, la plus modeste maison, la plus pauvre église, appartenaient à l'art aussi bien que le château seigneurial et la cathédrale de l'évêque. Ces œuvres, grandes

et petites, splendides et modestes, sortaient pour ainsi dire d'une même main exercée, étaient le résultat d'un même savoir. L'art de l'architecture s'est peu à peu retiré des extrémités, pour ne plus vivifier que les centres de population ; et autant dans les grandes cités il accumule des ressources immenses, il se fait fastueux, autant il est misérable partout ailleurs.

Il y a là un mal profond, dépendant de plusieurs causes : 1° d'une organisation administrative peu propre à répandre le goût des arts au sein des populations; 2° d'un enseignement nul; 3° d'un affaissement du goût dans les classes élevées. Tant que le système provincial a persisté en France, il y avait autant de capitales que de gouvernements, et chacune de ces capitales était le centre d'une école d'architecture. Orléans, Poitiers, Rouen, Troyes, Limoges, Bordeaux, Toulouse, Lyon, Dijon, etc., avaient leurs écoles et leurs artistes, tout comme Paris, et ces écoles possédaient leur originalité propre; en les plaçant même au second rang, elles vivifiaient la province, elles poussaient des rameaux jusque dans les plus petites localités. Les gouverneurs de ces provinces étaient de grands seigneurs, qui par leur position, aussi bien que par leur éducation, tenaient à donner un certain lustre à ce que l'on élevait pendant leur gouvernement. L'esprit des corporations se maintenait, surtout chez les artistes et artisans *de bâtiments*, et par les corporations, les traditions locales demeuraient entre les mains des plus capables ; on se connaissait, on s'aidait et on se jugeait.

Sous le règne de Louis XIV, cette libre allure des écoles provinciales subit une première compression. Louis XIV établit dans les arts, comme dans l'administration, un système de direction générale; toute initiative fut enlevée aux individualités provinciales, toute liberté fut étouffée. Lebrun (le nom du personnage importe peu) devint le surintendant général de toute production d'art en France. Ce système put donner, pendant un certain temps, une grande impulsion aux travaux d'architecture, un caractère d'unité qui convenait à l'esprit de ce règne, c'était d'ailleurs une renaissance du système établi sous l'Empire romain; mais, comme sous l'Empire romain, l'architecture ainsi officiellement dirigée, devenue un des rouages administratifs de la machine gouvernementale, s'énerva rapidement.

Sous Constantin, on peut voir ce qu'était devenu l'art officiel de l'Empire, et les monuments élevés à la fin du règne de Louis XIV ne valent pas, au point de vue de l'art, ceux que l'on construisait dans la première moitié du XVIIe siècle. Toute production de l'intelligence,— et je ne crois pas que l'on nous dénie le rôle de l'intelligence en matière

d'art,—se développe en raison de la liberté. L'art, qui est plus un travail de l'esprit qu'un labeur de la main, s'étiole dès que la compression se fait sentir; élevé en serre chaude, il perd toute saveur, il cesse de se développer et de produire.

Or, l'architecture se trouve aujourd'hui soumise à une sorte de gouvernement intellectuel, plus étroit encore que n'était celui établi par Louis XIV; elle n'a pas fait sa révolution de 1789. Isolée, peu connue, mal définie, elle a changé le joug des Lebrun,—joug qui du moins s'imposait avec une sorte de grandeur et d'originalité,—contre un autre, vulgaire, étroit, ne tenant ni à l'esprit de notre temps, ni même à l'esprit de notre pays. On lui défend de prendre telle voie, mais on ne lui dit pas laquelle il faut choisir; on lui crie qu'elle ne sait où elle va, mais on lui cache les lumières qui pourraient la diriger; on lui dit bien ce qu'il ne faut pas apprendre, mais on n'ose lui expliquer publiquement ce qu'on voudrait seulement qu'elle sût. De la direction officielle, convaincue, tyrannique, mais au moins puissante des Lebrun, il ne lui reste plus que la servitude sous des maîtres aussi nombreux que peu autorisés.

L'architecture, ballottée entre le monde officiel, les amateurs, académiciens, professeurs qui ne professent pas, archéologues, prôneurs de l'antiquité ou du moyen âge, gens de science, économistes et fantaisistes, pour vivre, fait une concession à celui-ci, ne veut pas se brouiller avec celui-là, craint la persécution sourde des coteries, marche à tâtons, écoutant tous les avis, voyant partout des ennemis ou des envieux; et quand son œuvre est achevée, il se trouve qu'elle n'a contenté personne, et que toute la ville répète : « Pourquoi nos architectes ne nous font-ils pas de l'architecture de notre époque? Voilà encore un édifice qui ne ressemble à rien et qui n'est guère beau. »

On voudrait avoir une architecture de notre pays et de notre temps, et de toutes les architectures dont on permet l'étude à la jeunesse, l'architecture élevée sur notre sol est particulièrement exclue, proscrite même; on veut une architecture de notre temps, et on envoie la jeunesse étudier, à la suite d'un enseignement insignifiant, des monuments de l'ancienne Rome et de l'Attique, monuments dont l'étude ne peut être utile qu'appuyée sur une critique sévère, qu'après avoir acquis des connaissances étendues.

Paraît-il un projet duquel surgiraient des idées neuves, il est soumis à l'examen de personnages qui sont, par conviction ou plutôt par défaut de convictions, les ennemis de toute innovation et même de toute application nouvelle d'anciens modes. Il est entendu que les arts de la Grèce sont des types éternellement beaux, et dont les principes sont éternelle-

ment vrais, et ceux qui prétendent faire dominer ces principes, fût-ce par la contrainte, mais sans jamais les développer, oublient que les artistes grecs n'ont produit leurs chefs-d'œuvre qu'à l'ombre de la liberté, que les arts de Rome n'ont cessé de décliner d'Auguste à Constantin.

On possède aujourd'hui des ressources immenses fournies par l'industrie et la facilité des transports, et au lieu de se servir de ces moyens pour en tirer des formes propres à notre temps et à notre état civilisé, on s'efforce de dissimuler ces nouveaux matériaux sous une architecture empruntée à d'autres temps. On se plaint de ce que les artistes n'ont pas d'idées, et chacun prétend leur imposer la sienne. Les gens de science sont-ils appelés, ils donnent des avis sur les questions d'art, et un ingénieur des mines discutera sur la forme d'un chapiteau. Est-ce un administrateur que l'on consulte sur les moyens financiers, il déclare ne pas aimer les pilastres, ou ne vouloir des contre-forts à aucun prix, il préfère des murs pleins qui coûtent plus cher; quitte, lorsque le monument sera élevé, à déclarer que l'architecte est inepte, que les murs plats ressemblent à une caserne et qu'il faut les décorer de colonnes engagées, qui sont des contre-forts.

Il y a une école d'architecture en France, mais il n'y a pas dans cette école de cours d'architecture, ou du moins si par hasard ce cours est fait, il se borne à quelques idées générales sur une des phases de cet art. Quant à la direction des travaux, à l'organisation des chantiers, à leur administration ; quant à l'histoire de notre civilisation française, à la comparaison des diverses architectures ou groupes d'architectures, à leurs rapports avec la civilisation, à leur développement ou leur décadence, aux causes de ces développements ou chutes; quant à l'art de ménager les ressources en employant les matériaux propres aux localités, à l'application judicieuse de ces matériaux, aux formes qu'ils comporteraient; quant à l'art d'expliquer un projet, de formuler ses idées par écrit, de les défendre par de bonnes raisons; quant aux grands principes libéraux qui, mis en lumière, doivent développer les esprits actifs et leur faire appliquer de nouvelles formes, il n'en est pas question.

Les amateurs ne peuvent acquérir un goût sûr (en architecture surtout, art de raisonnement) que par leur contact avec les artistes; mais pour former le goût des gens du monde influents en matière d'art, faut-il que les architectes soient en état de leur expliquer les motifs qui les entraînent vers tel ou tel parti; pour faire admettre, pour défendre leurs conceptions, faut-il encore qu'elles soient défendables. Comment espérer que des architectes, accoutumés dès leur jeunesse à employer des formes dont on ne leur a jamais expliqué le sens et la

raison, mais qu'on leur a imposées sous peine d'ostracisme, seront aptes, tout à coup, à expliquer une de leurs conceptions? Que répondre au châtelain, au propriétaire qui déclare ne pas vouloir de telle façade, quand vous ne savez pas vous-même pourquoi vous avez adopté celle-là plutôt qu'une autre? D'ailleurs, n'avez-vous pas dû étouffer tout sentiment d'indépendance? Le régime académique appliqué à l'école vous a-t-il admis à raisonner, à discuter? Quant le premier bourgeois venu, pour qui vous faites un projet, a dit : « Je n'aime pas ces *choses*-là, » vous n'avez rien à dire, puisque ces *choses* sont là sans que vous ayez su pourquoi vous les y mettiez.

Habitué peu à peu à cette soumission muette chez l'artiste, l'amateur, de consultant, est devenu fantasque; il s'imagine bien vite que l'architecte, ne sachant se défendre, reconnaît la puissance et la sûreté de son goût. On ne devient jamais tyran que quand on trouve devant soi des gens résignés à supporter la tyrannie. Faute d'une instruction solide et rationnelle, l'architecte a laissé l'amateur se livrer à toutes les bizarreries de son esprit, celui-ci n'a pu s'éclairer par la discussion et de bonnes raisons. Faute d'amateurs éclairés, l'architecte qui aurait quelques velléités d'indépendance est mis à l'ordre au premier mot; et ainsi allons-nous en dérive, ne trouvant de point d'appui nulle part. Supposons que l'école d'architecture en France soit à la hauteur des besoins et des progrès que notre époque accumule chaque jour, elle n'en est pas moins, par le principe de son organisation, une sorte de gymnase académique où quelques élus arrivent à de hautes positions s'ils ont eu la patience d'attendre l'heure du grand prix; quant à la foule des étudiants, après avoir fait pendant dix ans des projets de monuments impossibles et indescriptibles, ils n'ont devant eux que la perspective d'une place en province ou que le champ des affaires particulières. Or il faut reconnaître qu'ils n'ont nullement été préparés à remplir ces fonctions. Peu d'idées pratiques, beaucoup de préjugés, aucune connaissance des matériaux de notre pays et des moyens de les employer, le dédain profond de l'ignorance pour les arts proscrits par l'école et qui sont difficiles à étudier et à connaître; aucune idée de la conduite et de l'administration des chantiers, aucune méthode, et la manie de faire *des monuments*, lorsqu'il s'agit simplement d'élever des constructions solides, convenables, appropriées aux besoins. Aussi les élèves assidus, mais qui n'ont pas eu la chance d'obtenir le pensionnat à Rome, ont-ils une répugnance, bien naturelle de leur part, à remplir les fonctions d'architectes loin du centre; ils préfèrent demeurer à Paris, y trouver quelque emploi médiocre, mais où leur responsabilité n'est nullement engagée, plutôt que de se jeter, sans aucune expérience

des travaux, dans la carrière d'architecte provincial. De là une surabondance d'artistes à Paris et une extrême pénurie dans les départements.

Il ne s'agit pas seulement, dans une école d'architecture, d'enseigner les principes de cet art (et on ne les enseigne pas à Paris), mais de développer chez les jeunes gens appelés à devenir architectes, le sentiment de la responsabilité personnelle, et, par conséquent, la connaissance du devoir, l'autorité bien établie sur l'étude de tous les métiers auxquels l'architecte a forcément recours. Par la nature un peu méridionale de notre tempérament, nous aimons assez à laisser la direction de notre personnalité à une autorité quelconque. Beaucoup de gens d'esprit en France, capables d'ailleurs, reculent devant les charges qu'impose la responsabilité personnelle; c'est ce qui fait que nous avons toujours d'excellents soldats, c'est ce qui fait le succès de ces établissements religieux que nos mœurs, notre législation et notre état social semblaient avoir abolis à tout jamais. Nous avons cependant assez de sang septentrional dans les veines pour lutter contre cette disposition contraire à tout progrès intellectuel, et qui, si elle arrivait à dominer, nous conduirait bientôt à la décadence.

Il semblerait que l'enseignement de l'architecture ne devrait pas se borner à envoyer tous les ans, au mois de septembre, *un* architecte officiellement déclaré capable, mais plutôt de répandre l'instruction et le sentiment des devoirs qu'impose la carrière de l'architecture, chez les jeunes gens qui peuvent rendre des services à l'Etat et aux particuliers, de leur donner une connaissance exacte des intérêts qu'ils auront à sauvegarder, tout en maintenant la dignité de l'art.

Que penserait-on d'une école militaire organisée de telle façon qu'elle ne formerait que des maréchaux de France et qui laisserait au hasard le soin de faire des capitaines et des lieutenants ?

Si nous voyons peu à peu la province se dépeupler d'architectes capables, cela découle en grande partie du système adopté par l'École des beaux-arts; système qui consiste à établir tous les ans un lauréat à la *villa Medici*, mais qui ne prend nul souci de former un corps d'artistes utiles, ayant connaissance de leurs devoirs et des détails infinis qu'exige la pratique de leur état. Voulons-nous sérieusement avoir une architecture ? Faisons des architectes, c'est-à-dire des hommes pouvant appuyer leur indépendance, nécessaire aux intérêts de l'art comme à ceux des particuliers et de l'État, sur des connaissances très-complètes et très-libérales. S'il est reconnu que l'École est et sera toujours impuissante à former de tels hommes au milieu de la société actuelle ; si les questions de personnes doivent toujours, dans le domaine de l'art, l'emporter sur

les questions d'intérêt général et de principes, plutôt que de maintenir cet établissement, fermons-le et laissons aux intérêts privés le soin de former les architectes nécessaires à un grand pays ; cela aurait au moins l'avantage de ne pas entretenir des illusions dans le public, de donner à l'enseignement une liberté complète, de ne pas offrir un appui officiel aux médiocrités patientes et de laisser à chacun son initiative et sa responsabilité dans le choix des études.

Ceci dit sous forme de préambule, et pour faire comprendre la véritable situation faite à l'architecte au milieu du XIXe siècle, nous aurons à examiner la nature et l'étendue des connaissances que l'architecte doit posséder aujourd'hui. Ces connaissances sont de deux sortes, les unes théoriques et les autres purement pratiques. Les connaissances théoriques, très-bornées il y a moins d'un siècle, se sont singulièrement étendues par suite des travaux archéologiques et des découvertes qui en sont la conséquence. Si ces découvertes n'étaient bonnes qu'à satisfaire la curiosité, nous n'en parlerions pas ici; mais faites au point de vue analytique qui appartient à notre époque, elles doivent avoir, et elles ont, en effet, une influence considérable sur les arts, et notamment sur l'architecture. Ainsi personne ne conteste que des connaissances étendues en géométrie sont la base de tout travail chez l'architecte, or l'étude de l'archéologie vient nous démontrer l'application qui a été faite de la géométrie à des styles d'architecture très-différents en apparence; cette étude nous fait voir en quoi ces styles se rapprochent, comment ils partent des mêmes principes, ou comment, pour parler plus vrai, les architectures des peuples qui appartiennent à la grande histoire du monde ne sont que les conséquences variées d'un principe dominant. Nous reviendrons tout à l'heure à cette démonstration. L'architecte doit non-seulement posséder une connaissance développée de la géométrie descriptive, mais encore être assez familier avec la perspective pour pouvoir tracer un projet ou des parties d'un projet sous tous ses aspects. La perspective doit être pour lui une science pratique à ce point, qu'en établissant ses projections géométrales il voie par la pensée l'effet que produiront les saillies, les hauteurs à des plans différents, les dispositions du terrain, la déclivité des combles, les épaisseurs des murs, etc. Le plan horizontal dressé, les architectes des temps passés faisaient de suite, sur cette base, des élévations perspectives, et en cela ils procédaient sagement, ils s'épargnaient des déceptions. Si la pratique de la perspective est utile, celle des ombres ne l'est pas moins ; non pas de ces ombres conventionnelles admises par l'usage, mais des ombres données par le vrai soleil sur le monument construit à la place qu'il

doit occuper. Les anciens, les artistes du moyen âge et de la Renaissance se préoccupaient évidemment de ces effets ; c'est de notre temps que l'on a vu des architectes monter, à l'exposition du nord, des façades couvertes de détails délicats, peu saillants, que jamais le soleil ne consent à accuser et qui sont, par conséquent, peine et argent perdu. On a indiqué, dans les premiers de ces entretiens, comment les Grecs savaient compter avec la lumière, et avec quelle délicatesse ils profitaient des ombres. Les artistes du moyen âge n'ont pas été moins habiles qu'eux pour disposer les saillies des profils, les reliefs de la sculpture, en raison de la direction de la lumière. Il faut bien le reconnaître, ces délicatesses sont rarement comprises de nos jours, et jamais un architecte ne s'avise de répondre à qui lui demande de reproduire à l'exposition du nord telle façade dont l'effet est saisissant parce qu'elle est exposée au midi : « L'orientation étant différente, l'effet qui vous a frappé ne peut être obtenu ici. » Il ne répond rien du tout, la façade s'élève et l'amateur qui en a demandé la reproduction est fort surpris de trouver une masse grise et monotone au lieu du jeu brillant d'ombres et de lumières qui l'avait séduit. Il prétend que l'architecte est un maladroit, et il n'a pas tout à fait tort.

Il ne peut suffire à l'architecte de dessiner et d'empiler des croquis et des *rendus* dans ses cartons ; il faut encore qu'il raisonne en dessinant. S'il voit un édifice dont l'aspect le séduit, qu'il le relève avec soin, rien de mieux ; mais il est bon de se rendre compte des *moyens de séduction ;* car un charmant édifice situé en A sur une hauteur, entouré d'arbres ou de constructions peu élevées, se présentant au soleil sous tel aspect, sera déplaisant en B dans un lieu plat, circonscrit par de hautes constructions et sous une orientation différente. Les temples grecs sont orientés, les églises du moyen âge sont orientées, et s'il y a dans cet usage un motif religieux, il faut bien reconnaître que les artistes en ont largement profité. Lorsqu'il s'agit des proportions, l'observation du lieu et de l'échelle est bien autrement importante encore. Dans l'antiquité, les édifices publics étaient relativement grands, si on les comparait aux maisons ; de plus ils tenaient toujours à quelque chose, n'étaient pas indifféremment plantés ; ils s'entouraient d'accessoires qui faisaient valoir leur dimension. Il en était de même au moyen âge dans nos villes, les maisons étaient petites, et tout édifice destiné à un service religieux ou civil prenait une importance relative considérable. Dans ces conditions favorables, le monument *mis en marge*, pour ainsi dire, possédait ses proportions à lui, dont l'harmonie n'était pas dérangée par un entourage rival. Dans nos grandes villes, on ne tient pas compte de ces

conditions. On a besoin d'un édifice, on lui cherche un terrain qu'on entoure de maisons toutes d'égales hauteurs, puis l'architecte se dit : « Si j'élevais là des façades inspirées du charmant palais de *** ; mais ce palais de *** a 20 mètres de long et vous en avez 40 à remplir ; mais ce palais est sur une petite place entourée de portiques bas, surmontés d'un seul étage, et le vôtre est sur un quai ou un boulevard de 30 mètres de largeur ; mais les baies de ce palais ont $1^m,50$ d'ouverture et forcément celles du vôtre en auront 3. » N'importe, les croquis sont tirés du carton et avec leur aide l'*inspiration* commence ; c'est-à-dire que vous torturez ce malheureux modèle, charmant là où vous l'avez été chercher, pour produire une œuvre sans nom. Il faut donc dessiner, recueillir des matériaux en grand nombre, non pour les dépecer ou les coudre sans raison, mais afin de loger dans l'esprit les moyens employés par les maîtres pour produire un certain effet sur un lieu donné et dans des conditions particulières. On sait tout ce qui a été dit et écrit sur les proportions en architecture depuis Vitruve et peut-être avant lui. Toutes ces pages peuvent se résumer en ceci : c'est qu'il y a des proportions admises comme belles dans l'antiquité et que le mieux est de les admettre encore aujourd'hui. Mais d'abord, de quelle antiquité parlons-nous ? On reconnaît bien des proportions admises chez les Athéniens, par exemple pour les ordres, proportions indépendantes des dimensions ; mais je ne vois pas que ces porportions (des ordres) soient suivies rigoureusement pendant l'espace d'un siècle et demi environ chez les peuplades helléniques. Ces artistes, si bien doués, me paraissent avoir établi un système harmonique, mais non une formule comme les Romains, véritables *ingénieurs*, le firent plus tard.

En remontant plus haut, en examinant les monuments de l'Égypte antique, on reconnaît aussi l'influence d'une méthode harmonique, mais on ne voit pas que les artistes de Thèbes se soient assujettis à une formule ; et j'avoue que je serais fâché qu'on pût démontrer l'existence de ces formules chez les peuples artistes, cela les ferait singulièrement déchoir dans mon estime ; car, que devient l'art et le mérite de l'artiste dès l'instant que les proportions se réduisent en un formulaire ? Les architectes italiens de l'époque de la Renaissance ont prétendu, dans leurs livres du moins, établir des proportions absolues pour les ordres, mais pour les ordres seulement ; quant à l'*ordonnance*, nous voyons qu'ils ont suivi leur sentiment ou ce que la raison et la nécessité leur commandaient.

Cependant, il existait pendant le moyen âge assurément, et dans l'antiquité probablement, certaines méthodes pour établir les proportions des

édifices. Nous sommes peu éclairés sur ces matières ; des traditions perdues, un enseignement officiel tombé dans le néant, ont laissé échapper de nos mains le fil qui autrefois guidait les architectes dans le dédale de ces connaissances *mystérieuses* si bien exploré jadis par les corporations. Depuis deux siècles, on a traité assez cavalièrement les méthodes employées par nos prédécesseurs dans l'art de l'architecture et qui leur avaient fait produire des chefs-d'œuvre. On aime à se venger des connaissances qui vous manquent par le dédain; mais au XIX[e] siècle, dédaigner n'est pas prouver. On a substitué à des moyens géométriques profondément raisonnés et consacrés par une longue expérience certaines formules empiriques dont il est absolument impossible de donner l'origine et la raison, par cela même que ces formules ne nous ont été transmises que de seconde ou de troisième main. Ces modestes *maîtres des œuvres*, regardés d'un peu haut par nos pères-conscrits, ne prétendaient pas *imiter* les arts de l'antiquité, mais nous les soupçonnons d'avoir connu encore certains principes élevés des anciens beaucoup mieux que nous ne les connaissons aujourd'hui et même de les avoir mis en pratique. C'est ce que nous allons essayer de prouver, mais il faut remonter un peu haut; on me pardonnera, je l'espère, car le sujet en vaut la peine. Plutarque dit [1] : « Et pourroit-on à bon droit conjecturer que les « Égyptiens auroient voulu comparer la nature de l'univers au triangle, « qui est le plus beau de tous, duquel même il semble que Platon, ès « livres de la République, use à ce propos en composant une figure « nuptiale : et est ce triangle de telle sorte *que le côté qui fait l'angle « droit est de trois, la base de quatre et la troisième ligne, qu'on appelle « soutendue* (*hypoténuse*), *est de cinq*, qui a autant de puissance comme « les deux autres qui font l'angle droit ; ainsi faut comparer la ligne « qui tombe sur la base à plomb au masle, la base à la femelle et la « soutendue à ce qui naît des deux [2]. » Nous reviendrons tout à l'heure sur cette démonstration d'une importance majeure, comme on le verra.

L'obscurité dans laquelle nous ont jetés les maximes aussi peu raisonnées qu'absolues du grand siècle a été percée cependant de notre temps par quelques savants allemands, et chez nous par un très-petit nombre de chercheurs. M. Henszlmann, dans l'ouvrage intiulé : *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture*, a ouvert la voie à des découvertes d'une valeur incontestable, et bien que nous ne puissions,

[1] *Traité sur Isis et Osiris*. Trad. d'Amyot.

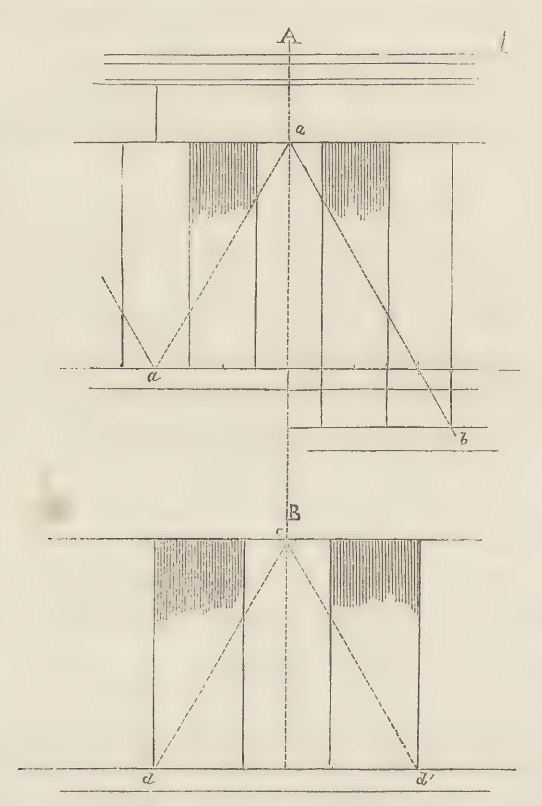
[2] Il est clair que le triangle rectangle dont la base est 4 qui produit 16 au carré, et le côté 3 qui produit 9 a pour hypoténuse une ligne qui possède cinq parties et qui est le côté d'un carré valant 25, $16 + 9 = 25$.

en face des monuments, adopter toutes les parties de son système, il est certain cependant qu'il fait le chemin à ceux qui voudront poursuivre ses principes. M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées, dans sa *Nouvelle théorie déduite du texte même de Vitruve*, a publié dernièrement [1] un travail très-curieux sur les proportions relatives des ordres. Cet auteur établit d'une manière incontestable, par exemple, que les Grecs ont pris leur module vers le milieu de la colonne et non à la base, comme on l'avait pensé jusqu'ici. Il arrive à prouver mathématiquement ainsi la justesse des mesures données par Vitruve. Mais ce n'est pas là ce qui nous préoccupe en ce moment. Il est utile de connaître les proportions que les anciens ont données aux ordres, mais il l'est davantage probablement de chercher quels ont été les principes générateurs des proportions dans les édifices antiques, du moyen âge et même de la Renaissance, qui laisse échapper cependant les traditions pures et s'abandonne trop souvent à la fantaisie. Ce serait se faire illusion si l'on croyait que les *proportions*, en architecture, sont le résultat d'un instinct. Il y a des règles absolues, il y a des principes géométriques, et si ces principes sont d'accord avec le *sentiment des yeux*, c'est que la vue est un sens, comme l'ouïe, qui ne peut se faire à une dissonance sans être choquée, si peu savant que l'on soit en musique. Une dissonance offense mon oreille ; je ne saurais dire pourquoi, le contre-pointiste me démontrera mathématiquement que mon oreille *doit* être choquée.

Il serait étrange, on l'avouera, que l'architecture, fille de la géométrie, ne pût démontrer géométriquement pourquoi il se fait que l'œil est tourmenté par un défaut dans les proportions d'un édifice, et je ne considère pas comme une démonstration les méthodes empiriques de Vignola et de ses successeurs. Il faut donc prendre les choses d'un point de vue plus élevé et surtout plus démonstratif. Nous voyons par le texte de Plutarque, cité plus haut, que le triangle a été pour les Égyptiens, très-bons géomètres, une figure parfaite. Le triangle équilatéral est de tous celui qui satisfait pleinement les yeux. Trois angles égaux, trois côté égaux, division du cercle en trois parties, perpendiculaire abaissée du sommet divisant la base en deux parties égales, formation de l'hexagone qui s'inscrit dans un cercle et divisant le cercle en six parties égales. Aucune figure géométrique n'est plus satisfaisante pour l'esprit, aucune ne remplit mieux les conditions qui plaisent aux yeux, régularité, stabilité. Or, nous voyons que le triangle équilatéral a été employé par les Égyptiens pour donner à des parties importantes de leur architecture

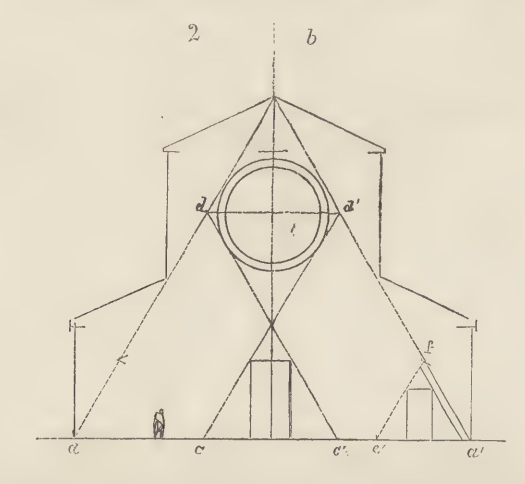
[1] A Nîmes, 1862.

une proportion faite pour plaire aux yeux. S'ils ont eu des piliers à élever, destinés à porter une plate-bande, en laissant (ce qui est souvent admis dans leurs édifices les plus anciens) autant de vides que de pleins (figure 1), les proportions des hauteurs de ces piliers par rapport à leur



largeur et aux vides, sont souvent données par une suite de triangles équilatéraux (voir le tracé A); car ces piles sont divisées de telle façon, ou que l'axe de chacune d'elles rencontre le sommet des triangles comme on le voit en *aa*, ou tout au moins, si l'on a prétendu obtenir une proportion plus svelte, que jamais la base du triangle équilatéral ne dépasse l'un des côtés du pilier, comme l'indique le tracé en *b*. Ainsi ont-ils contenté un besoin de l'œil qui veut que la chose portée et la chose qui porte ne soient pas en dehors des angles d'un triangle équilatéral. Si nous allons à l'encontre de ce principe, ainsi que le tracé B l'indique, nous sortons des conditions d'une bonne proportion. Il y aura, dans ce cas, pour l'œil un défaut de stabilité, car il veut que l'axe *c* trouve latéralement deux points solides à une distance égale à la base du triangle, c'est-à-dire en *dd'*. De même (figure 2) une façade de basilique, par exemple, c'est-à-dire d'un édifice composé d'une nef avec deux

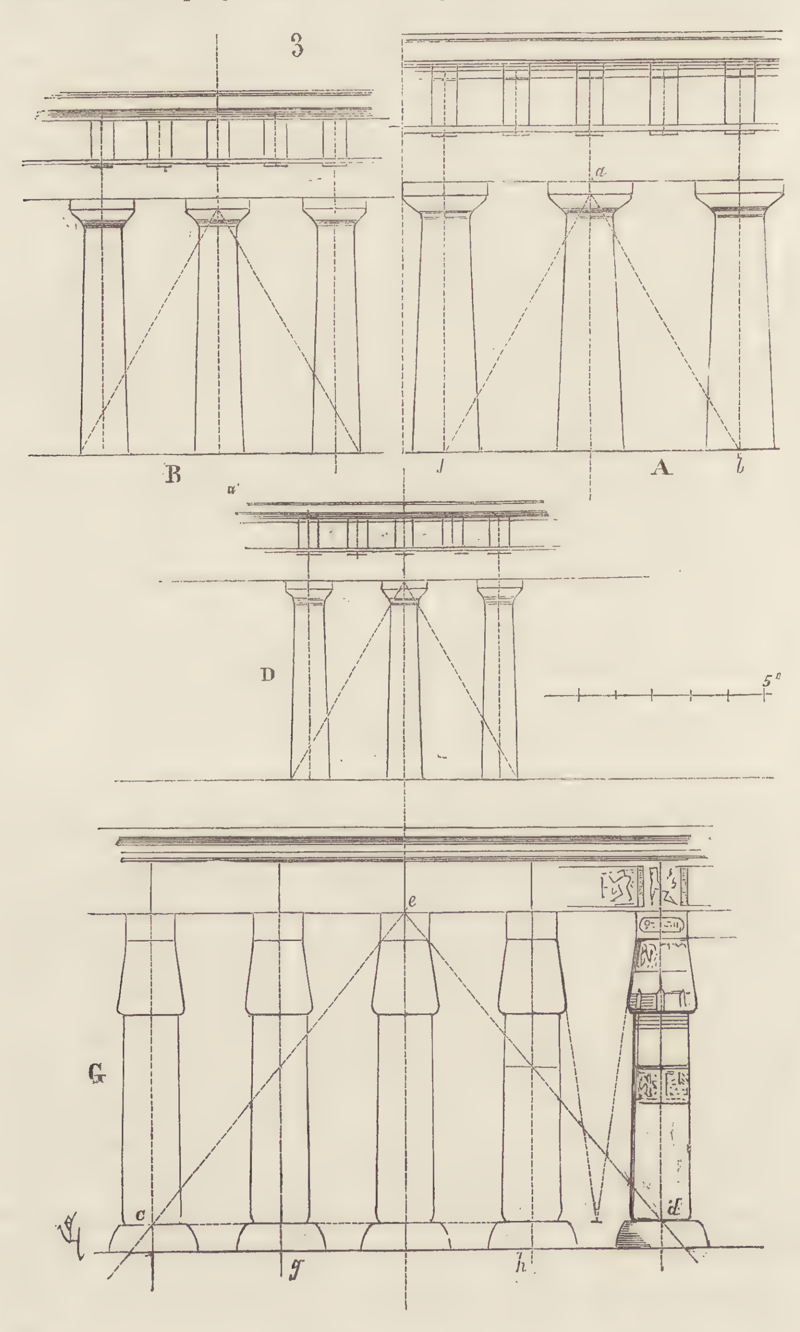
collatéraux, qui s'inscrira dans un triangle équilatéral donnera une proportion d'ensemble satisfaisante. S'il s'agit de percer des jours dans ce pignon et que ceux-ci soient disposés de telle manière qu'ils s'inscriront dans des triangles équilatéraux, on fera que ces vides seront d'une proportion heureuse par rapport à cette façade. L'œil instinctivement tracera les lignes *aa'b*, *ca'd'*, *ac'd*, *e'a'f* sans les trouver coupées par des vides, mais, au contraire, jalonnées par ceux-ci; et ce besoin de l'œil sera comme toujours d'accord avec les règles de la stabilité. Les Grecs n'ont pas ignoré ce principe simple. Ainsi (figure 3, si nous prenons l'ordre du temple de Corinthe (voyez le tracé A), nous voyons que le triangle équilatéral dont le sommet est posé sous l'axe du tailloir en *a* fait tomber ses deux autres angles sur l'axe des deux colonnes à droite



et à gauche à leur pied, en *bf*. Les Doriens ont-ils voulu obtenir une proportion plus svelte (voir le tracé B), comme dans l'ordre du temple de la Concorde à Agrigente, ils n'ont pas fait déborder les angles du triangle équilatéral sur la ligne externe du fût de la colonne; ou bien, s'ils ont prétendu donner plus d'ouverture aux entre-colonnements, comme dans l'ordre du temple d'Égine (voir le tracé D), ils ont pris, non le dessous, mais le dessus du tailloir pour poser le sommet du triangle équilatéral.

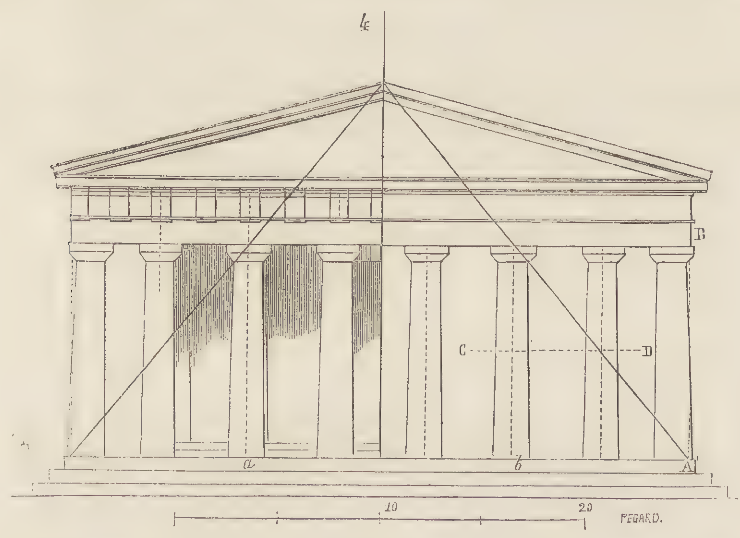
Non-seulement le triangle équilatéral est pris comme générateur de proportions, mais aussi la pyramide à base carrée, dont la section verticale, faite du sommet, parallèlement à l'un des côtés de la base, donne un triangle équilatéral. La coupe de cette pyramide, faite sur l'une des diagonales de la base, donnera le triangle *cde* (voir le tracé G); or, ce triangle s'applique à quelques ordonnances des monuments anciens de l'Égypte, et notamment au portique du temple de Khons à Karnac (20ᵉ dynastie), ainsi que le fait voir notre figure.

Soit que ce triangle, pris sur la diagonale de la base carrée d'une pyramide dont la projection verticale, parallèlement à l'un des côtés du



carré, est un triangle équilatéral, ait paru donner des lignes inclinées agréables à l'œil, la silhouette dominante d'une pyramide de cette sorte

étant plutôt celle produite par les diagonales que celle produite par une projection verticale parallèlement à la base; soit que le triangle équilatéral ait paru insuffisant, trop aigu, pour mettre en proportion des édifices d'une grande étendue; toujours est-il que si nous appliquons ce triangle *cde*, pris verticalement sur la diagonale de la base carrée d'une pyramide, engendrée par un triangle équilatéral, au Parthénon par exemple, nous sommes amenés à faire de curieuses observations. Nous voyons que ce triangle se trouve exactement renfermé entre les deux lignes verticales abaissées du milieu de la ligne externe des colonnes d'angle et le sommet extrême du fronton (figure 4), et que les côtés de ce triangle, à leur point de rencontre avec la ligne inférieure de l'architrave, donnent les deux axes des troisièmes colonnes à droite et à gauche.



Qu'en divisant alors l'intervalle *ab* en trois parties égales et en reportant l'une de ces divisions à droite et à gauche, on a obtenu les axes des six colonnes centrales; que les angles A du triangle donnent l'aplomb B de l'architrave; que la ligne horizontale CD, tirée à la rencontre des côtés du triangle avec l'axe de la seconde colonne, donne la hauteur qui a servi à fixer les proportions relatives de l'édifice, le module, en un mot.

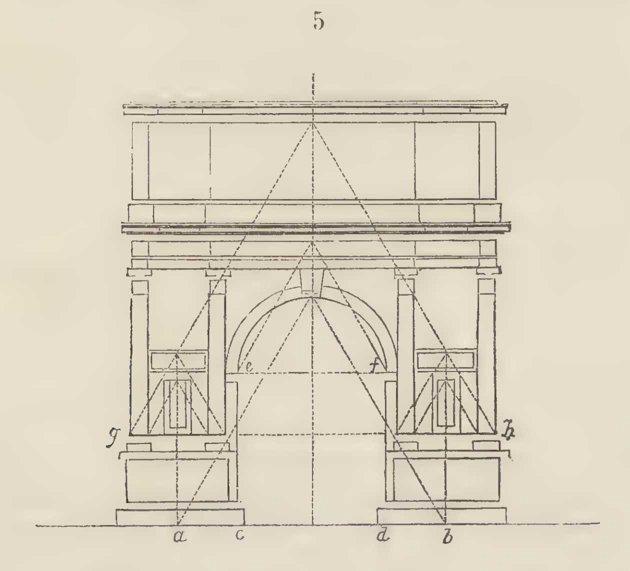
L'œil, dans un édifice qui se compose de points d'appui isolés portant une plate-bande, ne se contente pas seulement de la rigidité de ces points d'appui, de leur force relative : il veut trouver entre eux une solidarité, des points solides à l'extrémité inférieure de lignes obliques suivant un certain angle que la raison indique ; car passé cet angle, en effet, les conditions de stabilité ne sont plus remplies. Dans le tracé G de la figure 3, par exemple, l'artiste a senti que, voulant avoir une ordonnance

de points d'appui serrés et sveltes, il ne lui était pas possible de faire tomber les deux côtés d'un triangle équilatéral, soit sur l'axe des colonnes *gh*, soit même sur le pied de la ligne externe de leurs fûts. Il a donc adopté, pour planter les axes *cd* des secondes colonnes l'ouverture de l'angle la plus large possible, celle donnée par le sommet du triangle pris sur la diagonale de la base carrée d'une pyramide engendrée par le triangle équilatéral. L'œil qui, d'instinct, cherche toujours dans un édifice des points de repère qui le rassurent sur sa stabilité, habitué à suivre certaines lignes obliques qui le satisfont, parce qu'elles sont inclinées suivant les lois de la statique, est contenté, si, en effet, ces points de repère sont bien marqués. Et en cela les Athéniens ont admirablement satisfait à ce besoin de l'œil en inscrivant la façade du Parthénon tout entière dans ce triangle dont les deux côtés donnent une idée si complète de la stabilité et en plaçant encore des axes de colonnes intermédiaires à la rencontre de ces côtés avec l'architrave. Ce sont deux points de repère placés sur les côtés entre le sommet du triangle et la base, comme pour guider le regard. De tous les monuments d'architecture, ceux qui sont isolés, qui n'ont pas tant un caractère d'utilité que d'art absolu, comme les arcs de triomphe, par exemple, prodigués par les Romains, doivent principalement s'attacher à présenter une harmonie parfaite, résultat d'une étude attentive des proportions. Dans ce cas, en effet, ce n'est pas un besoin impérieux qui commande les rapports des hauteurs avec les largeurs, les dimensions des vides ; le programme laisse à l'artiste une liberté entière et, s'il ne réussit pas, il ne peut s'en prendre qu'à lui-même. Nous connaissons un grand nombre d'arcs de triomphe élevés par la vanité romaine, et si beaucoup se recommandent par une certaine grandeur d'aspect, par un appareil majestueux ou par de beaux détails, il en est peu qui soient complétement satisfaisants sous le rapport des proportions. L'arc de Trajan refait sous Constantin est d'une proportion indécise, celui de Septime Sévère beaucoup trop lourd, celui d'Orange d'une détestable silhouette, portant une masse épaisse sur des pieds-droits grêles. L'arc de Titus à Rome, tout petit qu'il est, donne au contraire une masse heureuse qui contente pleinement l'œil. Examinons donc quel a été le principe de proportions adopté dans la composition de cet édifice (fig. 5).

Ici, le triangle équilatéral a été le générateur. La clef de la baie est placée au sommet d'un triangle équilatéral dont la base *ab* a, comme longueur, la distance qui sépare les deux axes des piles. Le vide de cette baie *cd* jusqu'à la naissance *ef* de l'arc est un carré parfait. Le lit inférieur de l'assise de corniche passe sur le sommet d'un triangle équilatéral

dont le diamètre *ef* est la base. Le lit inférieur de la corniche de l'attique passe sur le sommet d'un triangle équilatéral dont la base *gh* a toute la largeur de l'édifice sur le lit supérieur des bases des colonnes, qui, se profilant également sur les pleins, forment une arase bien marquée. Les niches carrées, placées entre les colonnes sur la face des pieds-droits, ont leur linteau sur le sommet de triangles équilatéraux dont l'entre-colonnement donne la base. Les tablettes, elles-mêmes, placées au-dessus de ces niches, ne dépassent pas le sommet des triangles équilatéraux dont la base est donnée par la largeur des piles, compris les colonnes. Il n'est guère admissible que le hasard ait fourni ces combinaisons géométriques, ou si l'on veut prétendre que l'architecte de l'arc de Titus

5

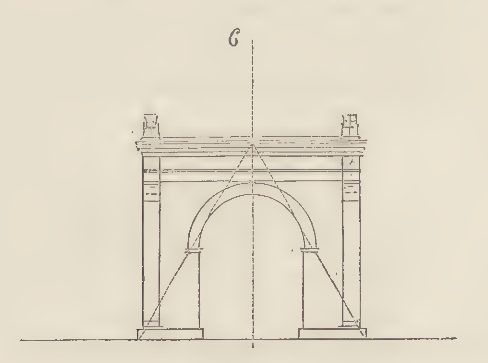


ait, par un sentiment délicat, obtenu ces combinaisons sans recourir aux procédés que nous donnons ici, il faut reconnaître que son instinct s'est singulièrement accordé avec l'analyse géométrique. Il existe en Provence, près de Marseille, à Saint-Chamas, un petit arc romain bâti sur un pont. Cet édifice qui conserve, plus que les monuments de la Rome impériale, un parfum d'art très-délicat et qui est d'une excellente proportion, se renferme tout entier dans un triangle équilatéral (fig. 6). Là, le cintre de l'arc est tangent aux deux côtés du triangle conformément à la règle indiquée dans notre figure 2. Le hasard ne peut donner ces résultats.

D'ailleurs, en appliquant ces méthodes à des monuments du moyen âge, de la Renaissance, ou de notre temps, nous trouvons que les proportions sont d'autant plus près de la perfection qu'elles rentrent dans

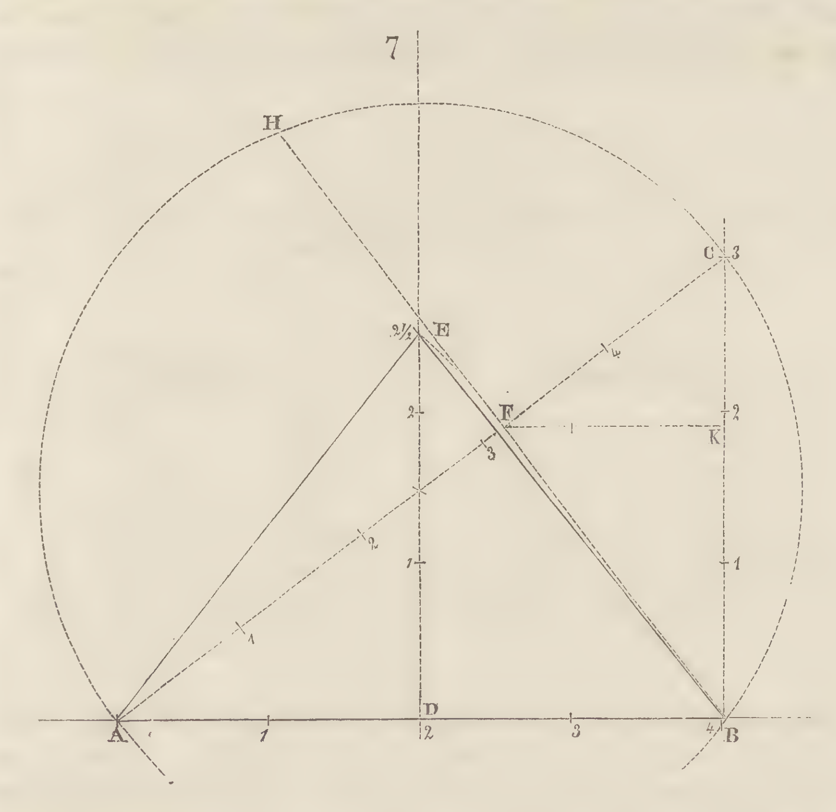
des données analogues. La façade de Notre-Dame de Paris, par exemple, est inscrite dans un triangle équilatéral dont la distance qui sépare les axes des deux contre-forts extrêmes forme la base, la corniche sous la grande galerie à jour étant posée sur le sommet de ce triangle.

Reprenons maintenant le texte de Plutarque cité plus haut. La grande pyramide de Chéops à Giseh est tracée, d'après la méthode donnée par cet auteur, ainsi que l'a parfaitement expliqué M. Daniel Ramée dans son *Histoire générale de l'architecture* et que l'a démontré



M. Jomard dans sa *Description de l'Égypte*. Il est nécessaire de donner ici cette démonstration (fig. 7). Sur l'extrémité B de la ligne AB, divisée en quatre parties, élevez la perpendiculaire BC à laquelle vous donnez trois parties égales aux divisions de la base AB. Joignez le point A au point C. La ligne AC (hypoténuse) aura cinq parties, c'est-à-dire la longueur de la base AB+1/4 de cette longueur. C'est le triangle par excellence donné par Plutarque d'après les Égyptiens. Du point D, milieu de la base AB, élevez une perpendiculaire, donnez-lui une longueur DE égale à la moitié de l'hypoténuse AC; cette ligne DE aura la moitié de cinq parties, deux parties et demie. Joignant les points AE, BE, par deux lignes, on a le triangle donné par la grande pyramide de Chéops; la ligne DE étant sa hauteur et celle AB un des côté de la base qui est carrée. Une perpendiculaire menée de l'angle B sur l'hypoténuse donnera également la hauteur de cette pyramide, car la ligne AF est égale à l'un des côtés AE, BE. Prolongeant la perpendiculaire BF jusqu'à la périphérie du cercle dans lequel s'inscrit le triangle ABC, nous obtenons la corde HB. Du point F abaissant une perpendiculaire sur le côté BC du triangle, nous obtenons une longueur FK. Si nous divisons chacune des quatre parties de la base AB en deux et chacune de celles-ci en six, nous obtenons 48. Divisant la perpendiculaire BC de même, nous obtenons 36. Divisant les deux parties et demie de la hauteur DE, nous obtenons 30. Divisant l'hypoténuse tou-

jours de la même manière, nous obtenons 60. Or, $60 = 5 \times 12$; $30 = 2 \times 12 + 6$ (moitié de 12); $36 = 3 \times 12$; $48 = 4 \times 12$; nous avons ainsi des divisions proportionnelles par 4, par 3, par 5 et par 2 1/2. Si nous divisons chacune des parties de la base AB en 100, nous obtenons 400; et opérant de même pour la ligne BC, nous obtenons 300; pour la ligne DE, 250; la corde BH, donne le nombre 480; la longueur partielle AF de l'hypoténuse, 320; celle FC, 180; la perpendiculaire FK, donne 144, ou 12×12. Ainsi, par le moyen de cette figure, nous obtenons des divisions décimales et duodécimales. Quand il s'agit

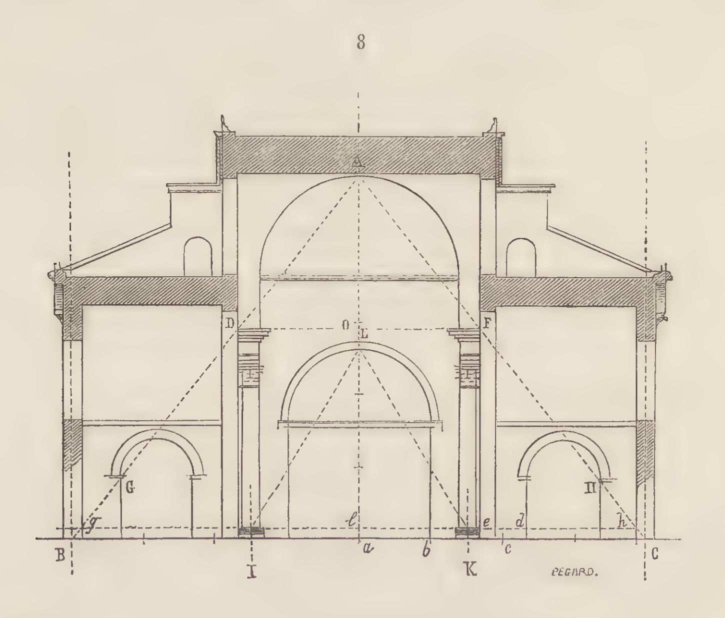


de proportions, le système duodécimal a l'avantage de se diviser facilement par moitiés, par quarts et par tiers; le mélange des deux systèmes appliqué à notre figure donne des rapports utiles. Ainsi, la base AB, divisée par le système duodécimal en 48, est en rapport proportionnel avec la corde BH divisée par le système décimal, qui donne 480 ou 48. Peut-être les architectes de l'antiquité se sont-ils servis de cette figure; il est certain, comme on le verra tout à l'heure, que les maîtres du moyen âge en ont fait le générateur de quelques-uns de leurs grands édifices.

Prenons, par exemple, la basilique de Constantin à Rome, et sur la

coupe transversale de cet édifice, posons le triangle ABE ci-dessus. Nous voyons (fig. 8) que les apothèmes AB, AC donnent les axes des murs de fermeture B et C et la hauteur de la corniche du grand ordre, par leur rencontre avec le nu des murs percés de grands arcs formant les latéraux en D et F. Ces côtés AB, AC donnent aussi les naissances G et H des petits arcs des latéraux. Les deux colonnes IK étant posées, élevant de l'axe de ces colonnes au-dessus des bases un triangle équilatéral IKL, nous avons la hauteur de l'intrados de la clef de l'arc de la tribune. Prenant moitié *ab* d'une des 4 divisions de la base du triangle ABC, nous avons les pieds-droits de cette tribune. Quant au point diviseur par quart *c*, il donne l'axe de la pile ED. Par suite de ce tracé, l'écar-

8



tement des deux nus au niveau DF est à la hauteur OA, comme l'écartement des nus *gh* pris au-dessus du niveau des bases, est à la hauteur *l*A. Ici, comme au Parthénon, comme à l'arc de Titus, l'œil trouve des points de repère ADG *g* qui sont autant de jalons pris sur un côté d'un triangle considéré comme parfait dans l'antiquité. L'artiste est intervenu cependant. Une des conditions à remplir, lorsqu'on veut donner des proportions heureuses à une ordonnance, c'est d'éviter les semblables, les longueurs ou surfaces égales en rapport direct. L'artiste s'est bien gardé de diviser en deux parties égales le côté *g*A. Les rapports *g*DDA sont comme 29 à 21, et le triangle égyptien pris comme générateur a cet avantage, sa base étant à sa hauteur comme 4 est à 2 1/2, d'éviter en principe les similitudes entre les largeurs et les hauteurs qui sont, de

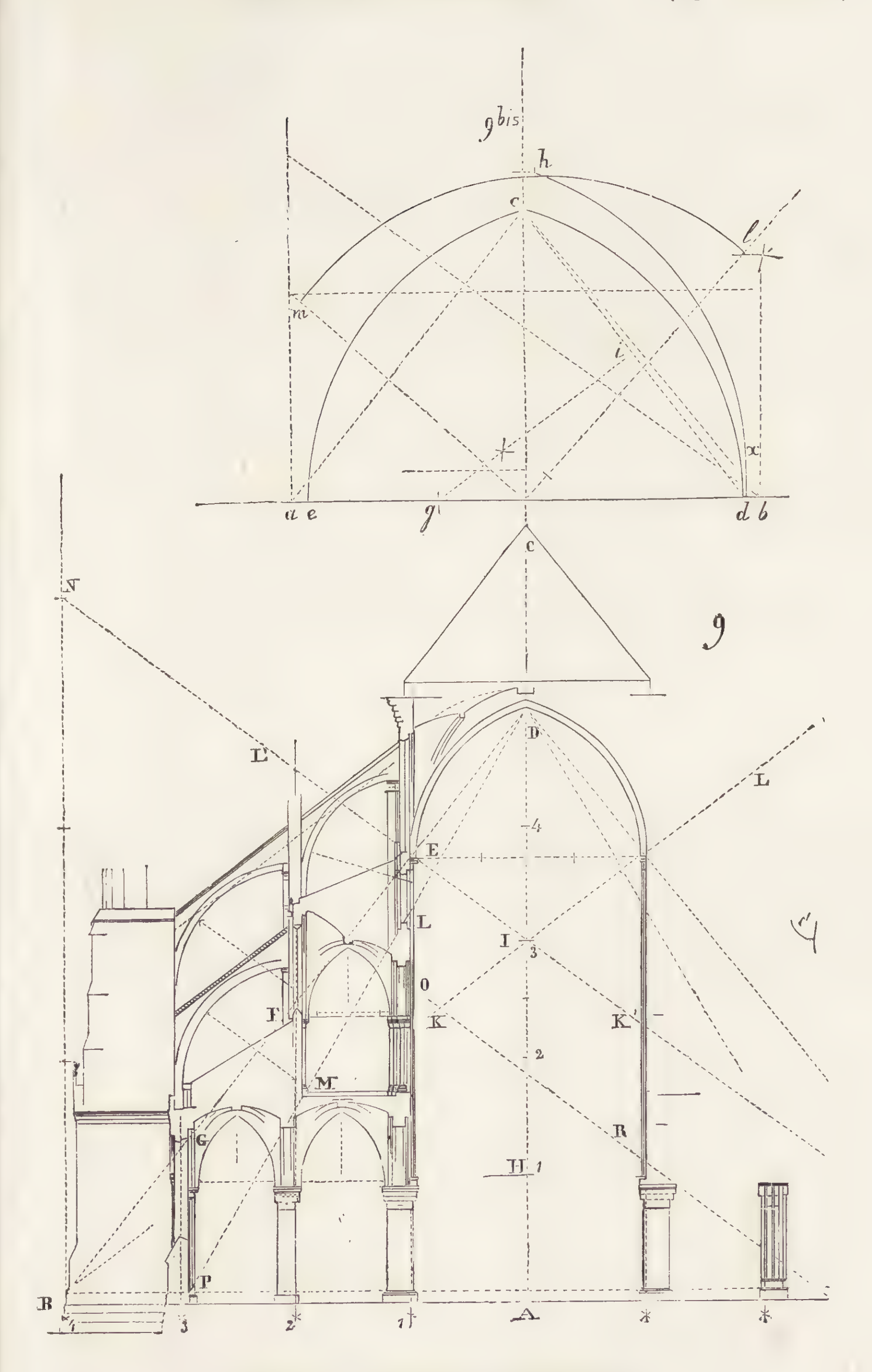
toutes, les plus fâcheuses. En effet, l'œil ne comprend les dimensions que par les contrastes. Une nef paraît haute parce qu'elle est étroite par rapport à sa hauteur, large parce qu'elle a plus de largeur que de hauteur. Mais si vous obtenez un rapport de largeur avec la hauteur qui soit parfait, vous avez la clef des proportions à donner à votre édifice. Ce triangle *égyptien* a été considéré comme parfait dans l'antiquité et a dû souvent servir d'étalon de proportions. Par ses divisions, comme nous l'avons fait voir ci-dessus, il facilitait les tracés. Malheureusement il existe si peu d'édifices antiques entiers dans toutes leurs parties, qu'il est difficile d'appliquer à coup sûr cette méthode aux proportions d'un grand nombre d'entre eux. Il n'en est pas ainsi dans le moyen âge, au moment où l'art s'échappe des cloîtres pour tomber entre les mains des artistes laïques. Alors, soit que ces architectes aient eu connaissance de textes anciens, soit que certaines traditions se soient conservées pures; qu'il y ait eu entre eux un principe à l'état d'initiation, de mystère connu seulement des adeptes, toujours est-il que nous trouvons, dans leur système des proportions appliquées à l'architecture, des lois dérivées évidemment de certains principes antiques, bien que ces artistes ne songeassent guère à imiter la forme de l'architecture antique et que le point de départ de leur système de construction fût, comme je crois l'avoir démontré ailleurs, absolument étranger au système admis soit par les Grecs, soit par les Romains.

Prenons un des monuments les plus anciens parmi ceux de l'école laïque vraiment française, un de ceux où la forme gothique apparaît dès le XIIe siècle. Prenons la cathédrale de Paris, voici (fig. 9) une coupe transversale faite sur la nef de cet édifice. La largeur totale de l'église étant donnée, soit AB la moitié de cette largeur, elle est divisée en quatre parties égales. A partir de l'axe A, la première division donne le nu du mur de la grande nef au-dessus des colonnes; la seconde, le nu interne des colonnes du double collatéral; la troisième, l'axe du mur de fermeture, au-dessus des appuis des fenêtres; la quatrième, le nu extrême de la première assise du contre-fort au niveau du sol intérieur. Prenant comme base d'opération le dessus des bases des piles de la nef, sur cette horizontale, au point A, nous élevons la perpendiculaire AC sur laquelle nous portons cinq divisions égales à chacune de celles de la base AB; c'est la hauteur totale de la nef. Nous joignons l'extrémité D de cette ligne qui est dans un rapport avec la moitié de la base, comme 5 est à 4, par la ligne BD. Nous avons ainsi la moitié ABD du triangle générateur *égyptien*. La rencontre de ce côté BD du triangle avec la perpendiculaire élevée sur la première partie de la base donne en E la naissance de la

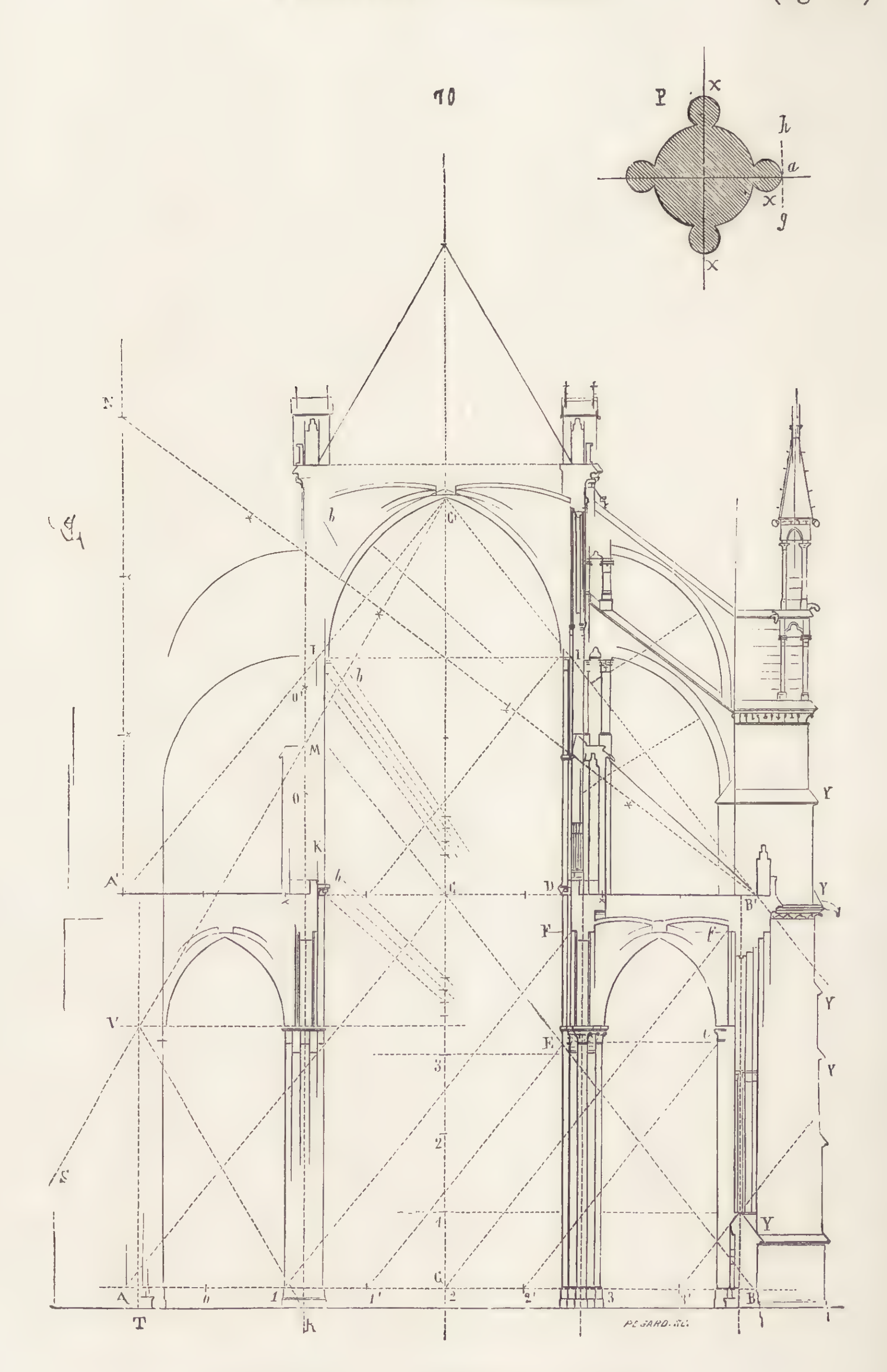
voûte haute, avec la seconde le niveau de l'appui F des fenêtres de la galerie, et avec la troisième le niveau de la clef G des fenêtres du bas côté. La première division H de la perpendiculaire élevée du point A donne la naissance des arcs des bas côtés, dont les points de centre sont relevés de 0m,32 au-dessus des chapiteaux. La troisième division I, toujours sur la verticale, donne le niveau des clefs des voûtes de la galerie. L'hypoténuse KI (voir la démonstration de la fig. 7) donne l'inclinaison des chaperons des arcs-boutants, dont les centres sont posés sur les axes 1 et 2. Si maintenant nous prenons AD comme hauteur d'un triangle équilatéral, nous voyons que le côté PD de ce triangle équilatéral, coupant le tracé des profils de la construction établis en partie, donne en L le point inférieur des roses placées sous les grandes fenêtres, en M le sol de la galerie, en P le nu intérieur du mur de fermeture. Enfin, une ligne RO parallèle à l'hypoténuse L'K' donne en passant par le point de niveau de la clef des voûtes de la galerie l'inclinaison ancienne des triangles externes de ces voûtes. Quant aux pignons et aux combles, par conséquent, ils sont tracés exactement sur un triangle semblable au triangle *égyptien* dont la moitié est ABD; si c'est le hasard qui conduit à ces résultats, il faut reconnaître que le hasard fait de singulières rencontres. Pour tracer les voûtes hautes (voir la fig. 9 *bis*) ; *abc* étant le triangle *égyptien*, on a reporté de *b* en *d* et de *a* en *e* une distance égale à l'épaisseur des claveaux de l'arc doubleau ; réunissant le point *d* au point *c*, élevant une perpendiculaire *ig* sur le milieu de cette ligne, le point de rencontre *g* de cette perpendiculaire avec la ligne de base *ab* est le centre de l'arc doubleau dont l'arc *dc* est l'intrados. Quant à l'arc *ml*, il donne la moitié de l'arc diagonal ou ogive, et l'arc *xh* l'arc doubleau intermédiaire. On observera (fig. 9) que la hauteur de la nef centrale sous clef est la moitié de l'hypoténuse, c'est-à-dire que cette hauteur est égale à IN.

Analysons maintenant la coupe transversale faite sur la nef de la cathédrale d'Amiens. On a dit que Michel-Ange, en concevant la coupole de Saint-Pierre de Rome, avait élevé le Panthéon sur la basilique de Constantin. Je ne sais si Michel-Ange a eu cette pensée ; ce ne serait pas un trait de génie de planter un édifice sur un autre : le trait de génie serait d'avoir donné des proportions heureuses à un monument qui aurait en hauteur le double de la largeur d'un autre édifice dont les proportions composeraient déjà un ensemble parfait. C'est ce que l'architecte de Notre-Dame d'Amiens a fait avec une rare intelligence. Tous ceux qui entrent dans cette cathédrale sont frappés de la grandeur apparente de l'ensemble et de la perfection des proportions relatives. Au milieu de ce

NEUVIÈME ENTRETIEN (fig. 9 et 9 *bis*)



COUPE DE NOTRE-DAME DE PARIS



COUPE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS

vaste vaisseau, l'œil est satisfait tout d'abord, il comprend sans effort une œuvre conçue d'un seul jet par un esprit supérieur. Cette harmonie est-elle le résultat d'une suite de tâtonnements ? Est-elle l'effet d'une étude *réussie* des diverses parties, relativement à l'ensemble ? Je ne crois guère au hasard, surtout lorsqu'il s'agit d'architecture; je ne crois pas davantage aux études *réussies*, c'est-à-dire résultant d'un instinct. Si une œuvre est bonne, c'est qu'elle dérive d'un bon principe, suivi avec méthode. La coupe transversale de la nef de la cathédrale d'Amiens (fig. 10) présente une harmonie de proportions obtenue au moyen des deux triangles *égyptiens* superposés. La base AB du triangle inférieur ABC repose sur les bases des piliers de la nef ; c'est toujours là le niveau qui sert de point de départ. Cette base AB a pour longueur la distance qui sépare les deux nus extérieurs des murs de fermeture des bas côtés. Son sommet C donne la hauteur de l'arase sous le bandeau D, accusé par un large ornement qui court, sans interruption aucune, tout autour de l'édifice à l'intérieur. Cette base AB, divisée en quatre, donne, aux points 1 et 3 de division, le nu externe des grandes piles ; c'est-à-dire que ces points *a* sont donnés par la tangente *gh* (voir la pile P). Ces quatre divisions étant chacune subdivisées en deux par les points 0, 1′, 2′, 3′, la subdivision 1′, au moyen d'une parallèle avec la ligne AC, a donné le point de rencontre E avec la ligne BC, qui est le niveau de l'astragale des chapiteaux des colonnes engagées XXX. La parallèle à AC, tirée du point 1, a donné la clef F des formerets des voûtes des bas côtés. La parallèle tirée du point 3′ a donné la pente de l'appui des fenêtres des bas côtés. La parallèle tirée du point 2 a donné, par sa rencontre avec une horizontale tirée du point F, l'arête de la clef du formeret *f;* la parallèle tirée du point 2′ a donné en *e* le nu de la pile engagée, par sa rencontre avec l'horizontale tirée du point E. — L'épaisseur de la pile dont le détail est figuré en P ayant été au préalable indiquée, en raison des pesanteurs que cette pile supporte. — La verticale GC étant divisée en cinq, chacune de ces divisions (d'après le tracé du triangle *égyptien*) est égale à l'une des huit de la base AB. La première division 1 donne l'arase de l'appui des fenêtres des bas côtés ; la division 3 a donné l'astragale des chapiteaux de la partie centrale cylindrique des piles détaillées en P. — Car on observera que si les chapiteaux des colonnes engagées X et de la pile centrale ont le même tailloir, les astragales du gros cylindre sont plus basses que celles des colonnes.

Sur l'arase A′B′ qui termine la première ordonnance, celle des collatéraux, l'architecte a repris sa base AB inférieure et l'a marquée par les jambages internes des portes qui passent à travers les contre-forts. Sur cette

base A′B′, il a élevé un second triangle égyptien A′B′C′. Les côtés A′C′, B′C′ de ce triangle, en se rencontrant avec le nu K des murs ou tympans, lui ont donné le point I, hauteur de la naissance des arcs, dont le point C′ donne la clef. Pour tracer ces arcs, il a procédé comme à Notre-Dame de Paris, c'est-à-dire qu'il a reporté sur la ligne horizontale II l'épaisseur des claveaux des arcs doubleaux intérieurement. L'axe R des piles ayant été prolongé, les centres des arcs-boutants OO′ ont été portés sur ces axes. C′ étant pris comme le sommet d'un triangle équilatéral dont le côté est C′S, la rencontre de cette ligne C′S avec l'axe R a donné en M la hauteur du passage supérieur du triforium, et avec l'axe T du mur de fermeture du collatéral en V, la naissance des voûtes de ce collatéral. La ligne VR, également côté d'un triangle équilatéral, donne, par sa rencontre avec l'axe R, le sol intérieur et la hauteur des bases par conséquent. Le comble est tracé de même sur un triangle équilatéral. Ici, l'hypoténuse B′N donne la hauteur de la nef du dessus G des bases à la clef C′ des grandes voûtes. Tous les profils tracés en *b* sont disposés de manière à se développer parfaitement en prenant B comme point visuel. Mais nous reviendrons sur ce principe. Quant aux lignes inclinées des chaperons des arcs-boutants, elles sont tracées parallèlement à l'hypoténuse B′N. Ce triangle *égyptien* a si bien servi de générateur à tout le tracé de l'édifice, que les pentes Y des glacis sont toutes coupées parallèlement aux apothèmes AC, BC, comme si, pour en donner la pente, le traceur avait opéré en faisant courir une équerre sur les diverses parties de son épure et partant d'une ligne de base générale.

Il est certain que bien des procédés de détail nous échappent dans le tracé de cette coupe, et que toutes les divisions, jusqu'aux plus petites, sont obtenues au moyen de recoupements de lignes verticales avec les parallèles aux apothèmes. Mais si on ne conteste pas le principe, on nous demandera pourquoi ces méthodes géométriques donnent des proportions satisfaisantes. Simplement parce qu'elles établissent un rapport constant et harmonieux entre les hauteurs et les largeurs.

Il faut admettre, il est vrai, comme les Égyptiens, que le triangle engendré par les côtés 4, 3 et 5, les côtés 3 et 4 formant un angle droit, est un étalon parfait. Que le rapport de 5 en hauteur avec 8 en largeur satisfait l'œil. Or, s'il est difficile de *prouver* pourquoi une sensation de l'œil est plaisante ou déplaisante, il est possible au moins de définir cette sensation. Ainsi que je l'ai dit plus haut, les *dimensions* ne passent à l'état de *proportions* pour l'œil, c'est-à-dire de rapports relatifs de longueurs, largeurs et surfaces, qu'autant qu'il existe des dissemblances entre ces dimensions. Les rapports de 1 à 2, de 2 à 4, ne sont pas des

dissemblances, mais des divisions égales de semblables, reproduisant les semblables. Quand une méthode de proportions force pour ainsi dire le traceur à donner des divisions qui sont comme 8 est à 5, par exemple, 5 n'étant ni la moitié, ni le tiers, ni le quart de 8, étant avec 8 dans un rapport que l'œil ne peut définir, vous avez déjà, dès le principe, un moyen d'obtenir les contrastes qui sont nécessaires pour satisfaire à la première loi des proportions. L'œil est un instrument très-délicat, même chez les personnes qui n'ont jamais cherché à comprendre en quoi un système de proportions est bon ou mauvais; par cette raison que l'œi lest l'organe dont on use le plus, et qu'il agit en dehors du raisonnement. Or, toutes fois que l'œil peut établir un rapport de mesures dans un édifice; qu'il observe, en dépit de l'esprit, que tel vide est égal à tel plein, que telle hauteur est égale à telle autre, il établit un rapport de similitude, non un rapport de proportion; il se préoccupe, il calcule, et il se fatigue bien vite. Cela est si vrai que, par exemple, dans cette nef de la cathédrale d'Amiens, bien qu'il soit très-difficile de constater que le gros bandeau décoré qui divise exactement la nef en deux parties égales dans sa hauteur, soit placé au milieu de la ligne tombant de la clef des voûtes hautes sur les bases, cependant j'ai entendu souvent des personnes étrangères à l'art critiquer cette ceinture horizontale coupant la nef en deux, et c'est qu'il y a là, en effet, dans cette œuvre si bien conçue d'ailleurs, un défaut de proportions.

L'architecte a fait deux opérations distinctes, l'une sur l'autre, et il n'a pas cru que son procédé double, qui est relié par les recoupements donnés par le triangle équilatéral, laisserait des traces; cependant il apparaît aux yeux les moins exercés, et il apparaît d'autant plus que toutes les autres parties de l'édifice présentent ces rapports heureux obtenus par les dissemblables. Mais faut-il que dans ces dissemblances, il y ait un ordre, une unité; il ne suffit pas d'établir des dimensions différentes en hauteurs et largeurs, les unes à côté des autres par l'effet d'un caprice, il est nécessaire que ces dissemblances procèdent d'un système général, et c'est en cela que le procédé de mise en proportion par les triangles est bon, c'est qu'il fournit des points de repère qui ramènent l'œil instinctivement vers ce système général, quoiqu'il n'en comprenne pas la méthode. Il n'y a pas de proportions sans unité, et il n'y a pas d'unité sans pluralité; qui dit pluralité ne dit pas *semblables*, mais *différences*.

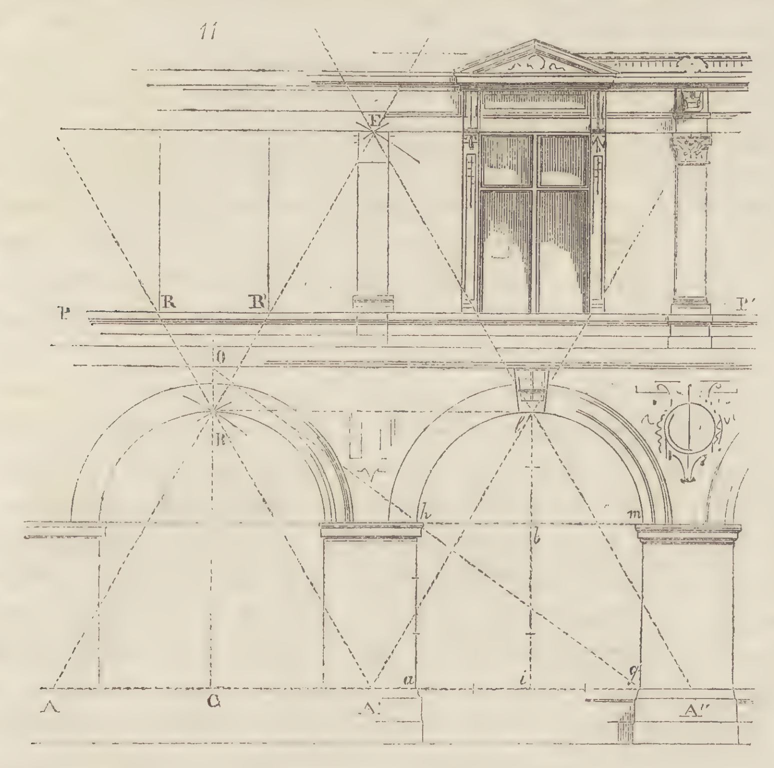
Les Grecs (car c'est toujours à eux qu'il faut avoir recours, lorsqu'on veut éclairer les questions qui touchent aux arts) ont eu deux écoles philosophiques, comme ils ont eu deux écoles d'art : l'école Dorienne ou Pythagoricienne et l'école Ionienne. De ces deux écoles, la première

admet l'unité absolue, exclut toute différence : *tout* est *un ;* la seconde, purement empirique, admet, au contraire, la divisibilité infinie, la différence sans identité, l'apparence sans raison dominante, le mouvement sans moteur unique. De ces deux écoles, dis-je, dont l'une se résume par le théisme et l'autre par le panthéisme, les Athéniens ont fait un système applicable aux arts; prenant aux Doriens le principe de l'unité, aux Ioniens l'empirisme, ils ont, tout en soumettant l'architecture à un mode absolu, à un générateur unique, laissé à l'artiste, à l'individualisme, la liberté qui conduit à la différence, à la variété. Admirable synthèse qui a produit des chefs-d'œuvre chez eux, comme elle en a produit pendant une des périodes de ce moyen âge, que nous connaissons peu et sur lequel on a jeté des voiles épais comme pour le séparer de cette autre période grecque avec laquelle on arrive à lui trouver des rapports de parenté si intimes.

En effet, dans la véritable école architectonique du moyen âge, il n'y a pas d'empirisme, il n'y a pas de manifestation sans principe, mais à la fois unité et pluralité, non-seulement dans le système des proportions, mais jusque dans les moindres détails. Comme dans l'architecture grecque, le principe de création est un, mais l'artiste est le créateur qui se meut librement dans les limites du principe. C'est là une loi naturelle que les Grecs avaient reconnue vraie par la seule puissance de leur intelligence et que les travaux scientifiques modernes ont expliquée, pour ainsi dire, mathématiquement.

En effet, dans la nature organique, par exemple, il y a un principe *un*. Depuis le serpent jusqu'à l'homme, le principe est rigoureusement suivi ; c'est la pluralité même des applications du principe qui en fait reconnaître l'unité, et quand on considère que dans chaque individu, tout accroissement d'une partie du tout se fait aux dépens des autres, que chacun de ces individus ne dispose, pour ainsi dire, que d'une mesure semblable d'organes qui ne peuvent se développer que dans une proportion relative, si bien que celui-ci qui n'aura pas de pattes, possédera un système vertébral démesurément développé ; que cet autre qui aura les membres inférieurs énormes, n'aura que des embryons de bras ; que le cheval, par exemple, dont chaque membre n'a qu'un seul doigt colossal, a laissé les autres s'atrophier ou disparaître ; quand on considère, dis-je, l'unité rigoureuse de ce principe de la création, on est tenté de se demander si l'homme, lorsqu'à son tour il prétend créer, ne doit pas procéder de la même manière et s'il n'a pas, en effet, procédé de la même manière dans les temps où il a produit des œuvres de valeur. Or, d'une part, on ne saurait nier que la géométrie est le point de départ, le prin-

cipe de l'architecture ; que parmi les figures géométriques, la plus parfaite est le triangle ; que de tous les triangles ceux qui peuvent se prêter le mieux aux lois de la statique et aux divisions proportionnelles sont le triangle équilatéral, et ce triangle dont la base est à la hauteur comme 4 est à 2 1/2, engendré par cet autre triangle rectangle donnant 4, 3 et 5; que, par conséquent, l'emploi de ces triangles, l'intersection de leurs apothèmes avec des verticales, donnent des divisions soumises à un principe unique, des points qui rappellent les inclinaisons des côtés, et des proportions dérivées forcément de ces figures génératrices. D'autre part, on conçoit que l'application de ces triangles aux tracés architectoniques oblige le traceur à se tenir dans certaines hauteurs relativement aux



largeurs, et que, par conséquent, plus il prend pour une partie de ces hauteurs ou largeurs, moins il lui reste pour les autres, bien qu'il y ait toujours un rapport entre ces parties, si différentes qu'elles soient entre elles.

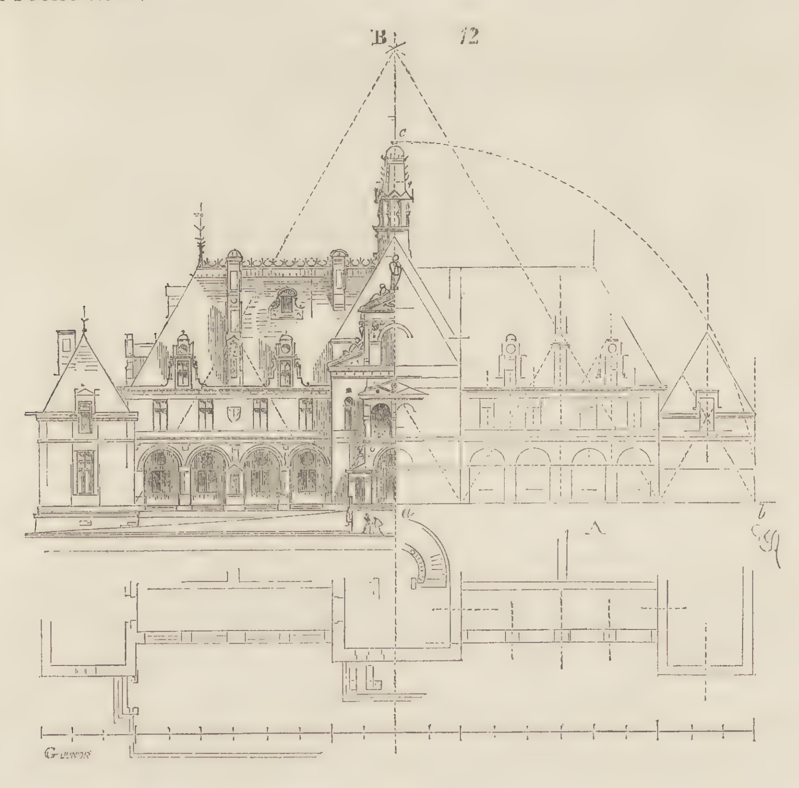
Prenons un exemple. Soit (fig. 11) une façade à élever composée d'un rez-de-chaussée, formant portique, et d'un étage au-dessus. Soient A″A″A″, les axes des piles du portique, nous élevons le triangle équilatéral AA′B; le point B nous donnera l'intrados de la clef de l'arcade du portique. Divisant la hauteur CB ou *i l* en 5 parties, prenant du point *i*

deux de ces parties à droite et à gauche sur la base, nous aurons les points *a*, *g*, des pieds-droits. Du point *b* comme centre, prenant *bl* comme rayon (2 parties), nous traçons l'arc *hlm*. Il nous reste, de *a* en *h*, trois parties, réunissant le point *g* au point *h*, la base *ag* ayant 4, la perpendiculaire *ah* 3, l'hypoténuse *gh* aura 5, longueur égale à *il*. Dans cette arcade, nous avons donc unité de mesure, pluralité dans les parties, rapports et dissemblances; le rapport de 3 à 5, en architecture comme en musique, est une harmonie: *ah*, 3; *gh* et *il*, 5. Prolongeons les lignes AB, A″*l*, ces lignes se rencontreront au point E, le triangle B*l*E est semblable au triangle AA′B. Établissons la corniche supérieure au niveau E. Prolongeant la ligne *gh* jusqu'à sa rencontre avec la verticale CB prolongée, nous obtenons le point O qui nous donnera le dessous du bandeau à la hauteur du plancher du premier étage. De plus, on observera que *ag* est à *gh* comme C*g* est à *g*O, et comme *ah* est à CO ; donc rapports de proportions entre les largeurs et les hauteurs. La hauteur P de l'appui tracée; des points de rencontre RR′ de cette horizontale PP′ avec les côtés AE du grand triangle AA″E, nous élèverons deux perpendiculaires qui donneront les jambages des fenêtres. Ainsi, les points A, B, R′, E seront des jalons indiquant à l'œil cette ligne AE, côté d'un triangle équilatéral; nous aurons établi une liaison et un rapport de proportions entre les deux étages; ils seront partie d'un tout; nous aurons unité d'ensemble, dissemblance de dimensions et rapports de proportions entre les parties.

Présentons encore un exemple d'ensemble dans des conditions défavorables. Il s'agit d'élever une façade de château, composé d'un rez-de-chaussée avec premier étage seulement et lucarnes, grands combles et ailes plus basses que le corps principal (fig. 12); divisant la longueur de la façade en 22 parties, nous en prenons 4 pour le pavillon central et 3 pour chacune des deux ailes. En A, on voit comme il faudrait procéder ; ne pouvant évidemment donner un point de repère au sommet B du grand triangle équilatéral, nous nous contentons alors de tracer un demi-cercle du point *a* comme centre, en prenant *ab* comme rayon. En occupant le point *c*, nous établirons encore un rapport entre la largeur totale et la hauteur.

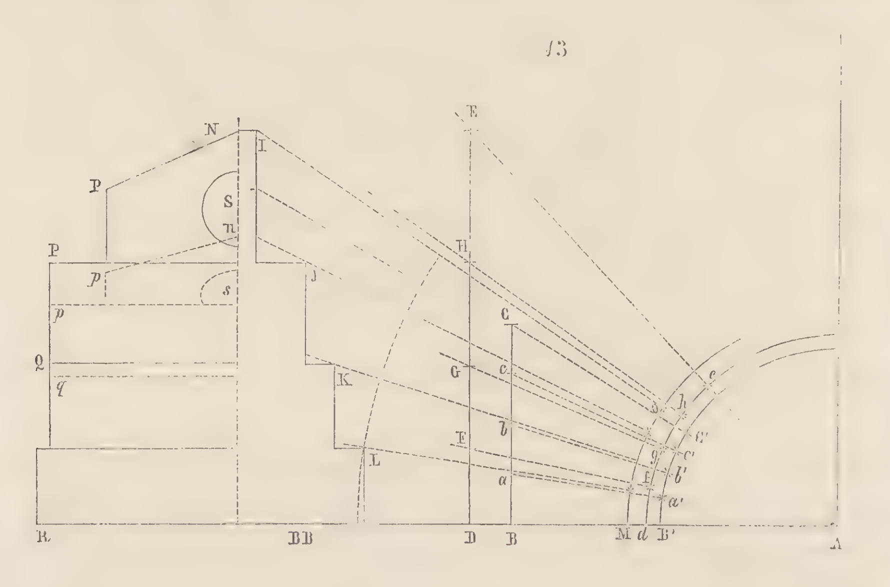
Nous n'avons pas la prétention de donner ici des modèles, mais seulement d'expliquer une méthode dans un temps où toute méthode en architecture est mise de côté. Il est évident que l'application d'une méthode quelconque ne saurait suppléer au manque d'observation, de savoir et de goût. A côté de ces moyens mathématiques, l'artiste conserve toujours et sa liberté et son individualité. D'ailleurs, dans l'exécution, il se présente autant d'applications différentes qu'il y a d'exemples, et c'est en cela que la définition *classique des ordres* est si dangereuse;

c'est qu'elle a la prétention de donner un *procédé* immuable, une formule parfaite, de mettre le *module* à la place du raisonnement, de remplacer le *relatif* par l'*absolu.* Or, toute partie, en architecture, est relative à l'ordonnance de l'ensemble. Ce principe, suivi chez les Grecs, se retrouve également chez les artistes du moyen âge. Dans un édifice du moyen âge tout se tient, chaque membre occupe une place nécessaire et relative à l'ensemble, et c'est pourquoi les monuments de cette époque, soit religieux, soit civils, paraissent plus grands qu'ils ne le sont réellement.



Il est nécessaire de rendre compte de quelques-unes de ces dispositions architectoniques qui influent exceptionnellement sur la méthode des proportions. Les Grecs (du moins dans les monuments encore debout) n'ont généralement qu'une ordonnance, c'est-à-dire que les faces de leurs édifices sont élevées sur un seul plan. Ils ne nous ont pas laissé des monuments à plusieurs étages ou ordonnances superposées, ou en retraite les unes sur les autres. Or, on conçoit que s'il est simple d'admettre une méthode de proportion pour une façade qui se présente aux yeux sur un seul plan vertical, il l'est beaucoup moins d'appliquer cette méthode à des édifices qui non-seulement possèdent plusieurs étages,

mais plusieurs plans de façades se détachant les uns sur les autres. Dans ce cas, une méthode de proportions appliquée sur le dessin géométral est dérangée en exécution par les effets de la perspective. L'œil étant une portion de sphère dont le centre est le point visuel, la pinnule, tous les objets viennent se reproduire sur une surface courbe. Ainsi (fig. 13), soit A le point visuel, BC un mât divisé en quatre parties B*a*, *ab*, *bc*, *c*C égales. Ces parties se reproduiront pour l'œil en quatre parties inégales Ba', $a'b'$, $b'c'$, c'C'. Si donc on veut que le mât paraisse divisé en quatre parties égales, il est nécessaire (le point visuel étant en A et le mât étant DE) de joindre les points E, D, par deux lignes au point A, de diviser l'arc de cercle *de* en 4 parties égales *df*, *fg*, *gh*, *he*; de faire passer des lignes du point visuel par ces points *f*, *g*, *h*, et de les prolonger jusqu'à leur



rencontre avec le mât DE. On obtiendra ainsi sur ce mât 4 parties DF, FG, GH, HE inégales, celle DF étant la plus petite et celle HE la plus grande. Cependant il y aura nécessairement rapport proportionnel entre ces quatre parties. Mais s'il s'agit d'une façade composée de plusieurs plans verticaux en retraite les uns sur les autres, ainsi que l'indique la section BB faite perpendiculairement à cette façade ; si l'on veut que les quatre étages paraissent égaux de hauteur entre eux pour le personnage dont le point visuel est A, il sera nécessaire de tracer ces étages de telle façon que les lignes AI, AJ, AK, AL divisent l'arc de cercle MO en quatre parties égales. Dès lors cette façade qui, en géométral, donne le tracé NPQR, ne sera plus que le tracé ponctué *npq*R, et l'œil S ne sera plus que l'apparence *s*. Lorsqu'il s'agit de mettre un édifice en proportion,

il y a donc grandement à tenir compte du point ou des points d'où il sera possible de le voir, des diminutions produites par les hauteurs, les retraites et les saillies. Mais comme l'architecte n'est pas le maître souvent de donner ces hauteurs, de disposer ces retraites, comme il lui faut obéir à un programme, subir les exigences imposées par certaines appropriations, il doit chercher à rentrer dans des proportions heureuses en faisant deviner ce qu'on ne peut voir et ce qui doit exister, en usant d'artifice dans la façon de disposer les détails, afin de grandir ce qui semblerait trop petit et de diminuer ce qui paraîtrait relativement trop grand. C'est alors que l'artiste de mérite use des ressources étendues que lui fournit l'art de l'architecture; nous entendons l'art et non les formules.

Nous ne possédons que des données assez vagues sur les intérieurs des édifices des Grecs. Les habitations et monuments publics de Pompeii, la plupart récents relativement à l'architecture de la Grande-Grèce, n'appartiennent qu'à une ville fort peu importante. Nous ne pouvons nous former une idée des intérieurs des habitations ou des monuments d'Athènes autrement que par induction; mais on ne saurait admettre que les Grecs eussent employé dans les intérieurs les formes architectoniques convenables à l'extérieur. Dans un intérieur, le champ est limité, il n'y a pas de *reculée*. Les saillies prennent alors un développement considérable et sont autant d'obstacles qui empêchent le regard d'embrasser l'ensemble. Si les Romains ont placé des ordres complets dans des vaisseaux énormes, comme leurs salles de thermes, il ne paraît pas qu'ils en aient fait emploi dans des salles de dimensions restreintes. Les intérieurs des bains de Titus, du Palatin, de Pompeii, de la villa Adrienne, ne sont pas coupés par des corniches saillantes, par des pilastres ou colonnes faisant obstacle; la décoration ne consiste qu'en stucs fins ornés de plates sculptures et de peintures. Il est fort à supposer que les Grecs de l'Attique ne procédaient pas autrement, et quand ils ont placé des ordres dans des intérieurs des temples, comme au Parthénon, par exemple, ils leur ont donné des dimensions très-réduites relativement aux ordres extérieurs.

En Perse, où les traditions d'une haute antiquité se sont conservées si longtemps, nous voyons que les intérieurs ne sont décorés que par des peintures, ou des faïences, ou des imbrications, ou des reliefs moulés, très-délicats, qui laissent aux salles leur forme entière et n'arrêtent pas exclusivement le regard. Un système de proportion qui peut être bon, appliqué à une façade que l'on voit de loin et qui est éclairée par la lumière directe, ne saurait trouver son emploi dans la décoration d'un

intérieur ; et si la coupe d'un grand vaisseau peut être tracée, ainsi qu'on l'a vu plus haut, suivant une méthode de proportion monumentale, comme ensemble, parce qu'une coupe d'un vaisseau est ce qui tout d'abord frappe les yeux ; quand on en vient à l'étude des parties, la méthode bonne pour l'extérieur est mauvaise à l'intérieur. Ce n'est guère, d'ailleurs, que depuis la fin du XVI[e] siècle que les architectes, en Italie et en France, se sont avisés de placer dans les intérieurs de leurs édifices des ordonnances d'architecture qui n'ont jamais été faites que pour les extérieurs.

On a cru produire des effets surprenants par des contrastes forcés et on n'a fait qu'amoindrir en apparence les dimensions réelles. C'est ainsi que l'intérieur de Saint-Pierre de Rome paraît petit au premier abord, et que certaines de nos salles modernes garnies de colonnes et d'entablements donnent l'envie de raser tous ces piliers superflus pour retrouver la forme et la dimension réelle du vaisseau. La lumière jouant un rôle très-important dans l'architecture, il est évident qu'un entablement parfaitement conçu pour produire un certain effet à l'extérieur où la lumière vient d'en haut, en produira un tout autre là où on ne peut compter que sur un jour reflété. Le plus beau chapiteau corinthien qui s'écrit si bien et qui est si élégant en plein soleil, vu à distance, sous un angle lumineux de 40 ou 50 degrés, perd toute sa valeur s'il est éclairé de reflet et vu de bas en haut. Les Grecs n'ont pas ignoré ces lois naturelles, puisque nous voyons, par exemple, que les bas-reliefs placés à l'intérieur du portique du Parthénon sont sculptés de manière à produire leur effet avec une lumière reflétée. Le chapiteau dorique grec était combiné de telle façon qu'il conservait toute sa valeur, soit qu'il fût éclairé de haut, soit qu'il fût éclairé par reflet. D'ailleurs sa corbeille aplatie, d'un si beau galbe, était souvent décorée d'ornements peints et présentait, par son inclinaison, une surface bien visible dans un intérieur. Mais j'ai peine à croire que les Grecs aient fait, avant la domination romaine, des chapiteaux et des entablements corinthiens à l'intérieur d'une salle, qu'ils aient appliqué (pour se renfermer dans les termes d'une formule) des membres d'architecture là où ils devaient nécessairement se nuire et produire de la confusion ou tout au moins se masquer les uns les autres.

Si le but que doit se proposer l'architecte, lorsqu'il conçoit l'ordonnance architectonique d'une salle, est de faire paraître cette salle moins étendue ou moins haute qu'elle ne l'est réellement, je conviens que l'on atteint exactement ce but aujourd'hui ; mais si c'est le contraire qui doit avoir lieu, il est bon de se rendre compte des moyens que fournit notre art pour grandir et non pour rapetisser.

L'architecture gothique, disait M. Raoul Rochette en 1846 [1], « offre « des inconvénients qu'il est impossible de justifier par les lois du goût, « et de concilier avec l'état de civilisation des sociétés modernes. Il n'y « règne, dans la distribution des membres de l'architecture, *aucun de ces « principes qui ne sont devenus la règle de l'art que parce qu'ils sont le « produit de l'expérience.* ON N'Y VOIT AUCUN SYSTÈME DE PROPORTIONS ; « les détails n'y sont jamais en rapport avec les masses; tout y est « capricieux et arbitraire, dans l'invention comme dans l'emploi des « ornements ; et la *profusion de ces ornements à la façade de ces églises, « comparée à leur absence complète à l'intérieur*, est un défaut choquant « et un contre-sens véritable. » Sans chercher quels sont, en architecture, les inconvénients que les lois du goût pourraient justifier et sans nous trop préoccuper ici de ce que l'Académie des beaux-arts en 1846 entendait par *contre-sens véritable*, prenant le sens de ce passage, nous y trouvons un éloge de l'architecture gothique. L'illustre secrétaire perpétuel s'était aperçu que l'architecture employée pour les intérieurs des édifices du moyen âge n'était pas la même que celle appliquée aux extérieurs, et c'était bien là cependant un principe passé à l'état de *règle de l'art, parce qu'il était le produit de l'expérience* et aussi du bon sens et du goût. En effet, si sur une façade très-étendue en largeur et en hauteur, façade que l'on peut voir sous divers aspects, de loin et de près, en face et obliquement, il est nécessaire de multiplier les saillies, les effets d'ombre et de lumière, afin d'occuper les yeux et de tracer l'ensemble par une succession de points de repère adroitement placés ; s'il est bon de penser aux divers aspects et de combiner les formes de façon qu'elles présentent des effets agréables et variés de profil comme de face, de loin comme de près, il n'en peut être ainsi dans un intérieur ; car l'architecture de l'intérieur d'une salle ne se voit que lorsqu'on est dans cette salle, et alors la surface est bornée relativement aux hauteurs, le spectateur se meut sur un plan horizontal ; il faut donc que l'architecte tienne compte de cette surface bornée donnée au spectateur.

Je crois fermement que les Grecs ont reconnu ce principe, je vois que les Romains l'ont trop souvent négligé ; mais nous avons la preuve que les architectes du moyen âge s'y sont soumis. Ainsi, quelle que soit la dimension de leurs vaisseaux, nous observons, par exemple, qu'une seule ordonnance règne de la base aux naissances des voûtes. Lorsqu'ils

[1] *Considérations sur la question de savoir s'il est convenable, au* XIXe *siècle, de bâtir des églises en style gothique.* Rapport lu à l'Académie des beaux-arts en 1846 et communiqué au ministre de l'intérieur.

emploient la colonne, celle-ci part du sol et porte la voûte. Si dans des édifices de transition comme Notre-Dame de Paris, comme les cathédrales de Noyon, de Sens et de Senlis et certaines églises de la fin du XII[e] siècle, les architectes ont planté une ordonnance sur un rang de piliers inférieurs, ils ont eu assez de goût pour faire que cette ordonnance inférieure ne prît que des dimensions relativement réduites de manière à servir, pour ainsi dire, de soubassement, de socle. Mais quand cette architecture se développe, quand elle acquiert une parfaite unité comme à Reims, comme à Amiens, comme à Bourges, à Chartres, etc., autant les extérieurs découpent des silhouettes accentuées, font valoir les saillies et les décorent, profitent des effets produits par la lumière directe; autant les intérieurs simplifient les lignes, évitent les saillies, *unifient* les moyens décoratifs. Dans ces édifices, l'extérieur est fait pour inviter le spectateur à tourner autour, à se mouvoir, à jouir d'effets très-variés, multiples; à l'intérieur, au contraire, tout est disposé pour causer une seule impression, impression de calme et de grandeur. La sculpture est rare, les lignes verticales qui élèvent, sont multipliées. Les détails sont réduits à l'échelle humaine; tout concourt à l'unité d'effet. Et quand on en vient à l'analyse de ces détails, on reconnaît que chaque membre, chaque profil, ont été tracés pour la place qu'ils occupent et pour produire un effet voulu à cette place. Si la cathédrale d'Amiens était à l'état d'amas de décombres, on pourrait, en examinant chaque débris, lui assigner sa place au moyen de la formule géométrique indiquée dans la figure 13.

M. Raoul Rochette se plaignait de la pauvreté des intérieurs de nos églises, lorsqu'on les compare aux *façades;* mais ces intérieurs n'étaient décorés que par des peintures, par des vitraux, qui sont un genre de peinture, et par un mobilier généralement fort riche. Il faut bien admettre que les intérieurs des édifices grecs étaient de même plutôt décorés par des peintures et des objets meubles que par des ordonnances d'architecture compliquées ou présentant de nombreuses saillies. Ce principe est trop vrai, trop naturel pour que les artistes de race hellénique ne l'aient pas suivi avec rigueur. Mais qu'est-ce qu'était la *cella* d'un temple grec, comparée à l'intérieur de la cathédrale d'Amiens? Une surface d'une centaine de mètres mise en parallèle d'une surface de sept mille mètres. A coup sûr, je ne constate pas ici cette différence comme marque de supériorité; l'art est indépendant de la dimension des édifices, et personne ne prétendra que l'église de la Madeleine vaut le petit temple de Thésée, mais il ne saurait être contesté non plus que les dimensions imposent à l'architecte des problèmes d'autant plus difficiles à résoudre qu'elles sont plus étendues. S'il faut s'y reprendre à plusieurs fois pour donner d'heu-

reuses proportions et une décoration convenable à une salle de dix mètres de long sur six de largeur, il faut plus d'études encore pour conserver un aspect d'unité, d'harmonie et de grandeur à un vaisseau de cent quarante mètres de longueur sur cinquante de largeur. Or, cette difficulté, les architectes du moyen âge l'ont résolue en composant leurs édifices religieux et leurs édifices civils. Sans parler des églises, les grandes salles de Sens, de Poitiers, de Montargis, du Palais à Paris, du château de Coucy et encore la grande salle du château de Fontainebleau, bien que d'une époque beaucoup plus récente, nous font assez voir que les constructeurs du moyen âge et même de la Renaissance savaient donner une parfaite unité à l'architecture intérieure, et que cette unité était obtenue par des moyens autres que ceux employés dans la composition des dehors.

Les Romains, lorsqu'ils ont été bien inspirés, ou (ce que je serais porté à croire) lorsqu'ils ont laissé aux artistes grecs leur liberté et qu'ils ne faisaient pas intervenir leur amour du somptueux entre l'artiste et son œuvre, ont eux-mêmes appliqué ce principe. Certaines salles de thermes et surtout des intérieurs de dimension médiocre montrent qu'ils avaient su parfois appliquer les ordonnances d'architecture propres spécialement aux dedans.

Les artistes grecs employés par les Romains ont eu sur l'architecture romaine une influence délétère. Les Grecs, ne pouvant mieux faire, ont *usé* leurs vainqueurs ou leurs protecteurs, puisque la politique romaine trouvait de bon goût de considérer les Grecs plutôt comme *protégés* que subjugués. Les Grecs ont usé leurs protecteurs donc, non pas en opposant à leur goût pour le fastueux et le colossal les règles délicates de leur art, mais en prodiguant, tant que ces *barbares* l'ont demandé, la richesse de la matière et de la main-d'œuvre.

Il importait assez peu aux Romains de s'approprier et de transmettre à la postérité la distinction idéale de l'art grec qu'ils ne comprenaient pas; mais il leur importait de paraître les plus puissants des hommes sur la terre, d'imposer par le choix des matériaux difficiles à travailler et par la profusion de la décoration. Les Grecs, en acceptant cette donnée du barbare romain, ont poussé la profusion si loin, qu'ils ont bientôt avili l'art dont ils s'étaient fait les ouvriers dociles. Quand cet art romain s'est trouvé si bas, si vulgaire, si fastueusement insignifiant, qu'il n'a plus été possible de le relever, alors les Grecs l'ont repris pour leur compte; ils n'ont pas pour cela rétrogradé, ils n'ont pas fait à Byzance au ve siècle des reproductions du Parthénon ; ils ont conservé, comme acquis, ce que les Romains avaient su trouver, et ils ont revêtu cette donnée absolument romaine, désormais consacrée, d'une

enveloppe bien mieux appropriée à la structure que celle adoptée sous l'Empire, d'Auguste à Constantin. Les Grecs, qui sont les véritables précurseurs du *progrès* en toute chose, ont marché en avant, tout en travaillant pour leurs puissants patrons; dominés, ils ont abandonné leurs traditions ioniennes et doriennes; ils ont pris l'architecture romaine pour ce qu'elle *était*, l'ont arrangée, et d'une structure ils ont su faire un art. Au lieu de pleurer éternellement sur les marches du Parthénon, comme les Juifs sur les murs du temple de Salomon, ils ont fait sortir, de l'art avili de la Rome du IIIe siècle, l'art byzantin. Les Athéniens n'ont guère inventé, mais ils ont eu le don d'éclaircir, de combiner, d'épurer. Ce sont des metteurs en œuvre supérieurs, parce qu'ils ont fait passer tout ce qu'ils ont pris au creuset de leur esprit à la fois élevé et logique. Sous Périclès, ils n'ont pas fait autre chose en art et en philosophie; de toutes les tentatives plus ou moins parfaites des Ioniens et des Doriens, ils ont extrait en architecture et statuaire le Parthénon; de l'école de Pythagore, de Parménide, de Zénon et du système empirique ionien, Platon et Aristote sont nés. Plus tard, cette race grecque a trouvé dans son sang appauvri assez d'énergie encore pour tirer de l'art affadi de la Rome vieillie ce rejeton vivace appelé architecture byzantine, mère des seules architectures qui méritent ce nom depuis Constantin.

Successeurs des Grecs en Occident au moyen âge, et comme eux amants du progrès, nous avons été en avant, nous avons formé un tout de débris épars. Comme les Grecs aussi, nous n'avons pas su nous arrêter, et après avoir reconstitué un art, et l'avoir poussé à sa perte par l'emploi abusif de ses propres principes; après avoir eu nos sophistes, nous nous sommes remis sous le protectorat des Romains, pour abaisser encore probablement le niveau de leur architecture. Quand nous serons las de contempler ce dernier et pâle reflet, peut-être aussi ferons-nous comme les Grecs, et cherchant dans notre propre fonds, trouverons-nous une application nouvelle de cet art dont nous aurons fini d'user les dernières traces. Parmi tant de contradictions à travers lesquelles se débat la société moderne, ce n'en est pas une médiocre que celle dont nous sommes témoins dans le domaine de l'architecture, et qui met les défenseurs de l'antiquité ou ceux prétendus tels, dans une voie opposée à celle qu'ont suivie les Grecs de l'antiquité. Si on veut que les Grecs aient été des extravagants en fait d'art et les Romains des artistes, on est logique en nous faisant biffer les productions architectoniques du moyen âge; mais si les Grecs sont bien réellement des artistes, les Romains sont évidemment des barbares qui cherchent à s'adoucir au contact de leurs *protégés*, et alors c'est le génie grec qui doit survivre dans le do-

maine des arts; or, le génie grec est le contraire de l'immobilité : plutôt que de ne pas marcher en avant, il aime mieux descendre, quitte à remonter plus loin et à trouver d'autres horizons. Les Grecs n'ont pas biffé l'architecture romaine, lorsque l'Empire fatigué est venu se mettre entre leurs mains; ils l'ont régénéré, rajeuni, si bien que cet art ravivé a pu non-seulement vivre, mais fournir des éléments à tout l'Occident et à une portion de l'Orient. N'oublions pas qu'en soulevant seulement ici la question des arts, nous trouvons entre les Grecs et les Romains deux principes absolument opposés. Je ne discuterai pas, si au point de vue politique, gouvernemental, si au point de vue de la civilisation, les Romains sont supérieurs ou inférieurs aux Grecs, si l'unification romaine n'a pas été pour l'humanité un bien immense; mais il est certain que cette unification était antipathique aux Grecs comme elle devait l'être à tout peuple artiste. Les Grecs dominés se sont toujours considérés comme supérieurs aux Romains, de toute la distance qui sépare une tragédie de Sophocle d'une ordonnance de police. Les peuples artistes ont été des peuples exclusifs, formant des sociétés étroites. Les Grecs et les Égyptiens, les races artistes de l'antiquité, n'ont eu jusqu'à la fin, pour l'étranger, pour le barbare, que du mépris et de la répulsion. Le Romain cosmopolite n'est et ne peut être artiste. Nous avons eu des arts en France à l'époque féodale, parce que l'isolement a été, jusqu'à présent, du moins, dans l'histoire du monde, favorable au développement de l'art.

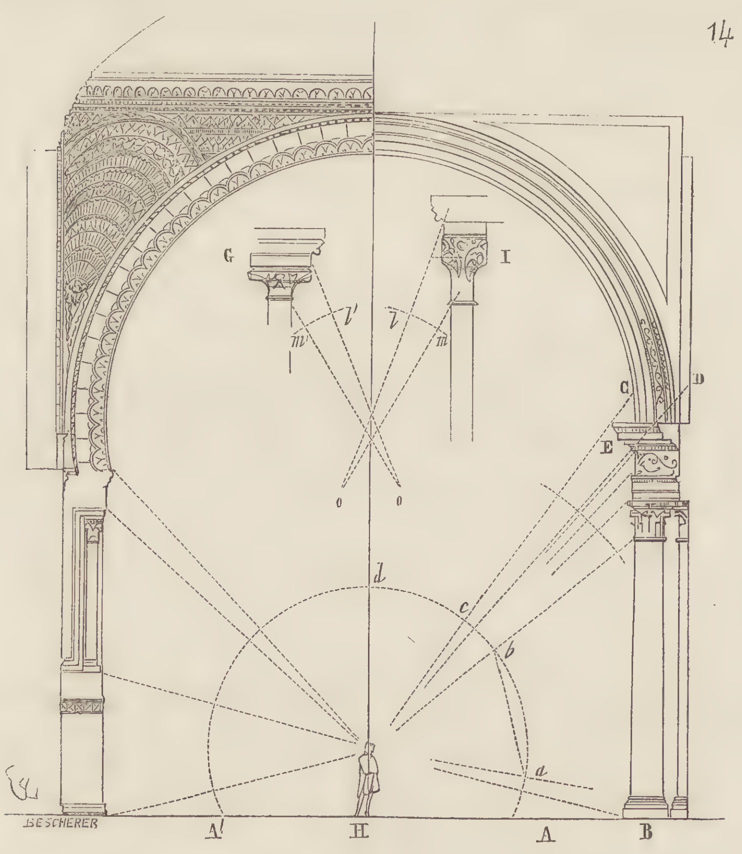
Le rôle du Romain, dans l'histoire de la civilisation, est assez beau et assez grand pour ne rien lui accorder au delà de ce qu'il a pris. Les Romains ont procédé en fait d'art comme en toute chose, et notamment comme en matière de droit. Ayant établi dès l'origine de leur histoire une législation sur des principes absolus, comme leurs lois des Douze Tables, par exemple, ils ont senti, dès les premiers temps de l'Empire, que cette législation appliquée en suivant rigoureusement la lettre était en contradiction avec les mœurs et l'esprit des peuples; ils ont alors institué leurs *préteurs*, interprètes de la loi, s'appuyant plutôt sur l'équité que sur la lettre. De même, dans le domaine de la philosophie ils ont eu leurs stoïciens, envisageant toute chose non plus en suivant un texte, une loi écrite, mais en tenant compte de l'esprit humain, des circonstances, des traditions, des mœurs et des idées du temps. On explique ainsi comment ils ont pu donner place aux arts grecs dans la structure de leurs édifices, structure qui était la loi écrite, la lettre, mais qui pouvait admettre des applications très-diverses. Que les Romains aient fait cela, rien ne s'accorde mieux avec l'esprit de ces grands civilisateurs et niveleurs, mais que les Grecs aient accepté le rôle que l'on laissait à leur art si logique, si

élevé, si absolu dans ses principes, cela n'est pas admissible. Les Grecs ont *travaillé* pour leurs maîtres, mais ils ne leur ont jamais dévoilé les principes de leur art exclusif, parce qu'ils sentaient bien que ces dominateurs ne les auraient pas admis, par cela même qu'ils étaient exclusifs. Des deux côtés, les deux races, en paraissant fondre leur structure et leur art sont restées au fond, jusqu'à Constantin, ce qu'elles étaient avant Paul Émile, antipathiques, et cette antipathie se fait jour de nouveau dès que l'empire romain s'établit à Byzance. Ni la faveur d'Adrien, ni l'esprit sage et modéré des Antonins, n'ont pu faire regarder les Romains autrement que comme des barbares par les Grecs. Le Grec a travaillé pour le Romain sans jamais avoir foi en ce qu'il faisait pour ce puissant maître; il vendait ou prêtait ses mains, mais il gardait dans son for intérieur ses principes, son culte pour l'art, dans l'espoir de les déployer un jour librement. Il y a là matière à méditer, car heureusement il y a encore en nous de cet esprit grec dans notre république des arts, l'antagonisme subsiste.

Les Romains ne paraissent pas avoir été sensibles à l'harmonie des proportions : ce sont des gens fastueux qui auraient sacrifié les plus heureuses proportions au plaisir de placer, sans trop de raisons d'ailleurs, quelques colonnes de marbre, de granit ou de porphyre. Si la structure romaine produit toujours un grand effet, c'est qu'elle est vraie et bien calculée; que, par cela même, elle satisfait les yeux. Mais le vêtement décoratif qui la couvre lui enlève souvent de la majesté et de la grandeur, jamais il ne lui en donne. Les travaux, très-consciencieux généralement, des pensionnaires de l'Académie française à Rome, en fourniront la preuve à ceux qui, par un effort de l'imagination, ne peuvent restaurer certaines ruines antiques romaines. Les relevés des ruines romaines sont toujours plus satisfaisants que les restaurations; et je crois, pour ma part, que si nous voyions quelques-uns de ces monuments antiques conservés intacts, en ne parlant pas de l'intérêt immense qu'ils auraient à nos yeux, en laissant de côté la dimension des masses, la richesse des matières, nous éprouverions le plus souvent l'impression de désappointement que procure la vue de l'intérieur de Saint-Pierre de Rome ou de Sainte-Marie-aux-Anges, désappointement qui n'est que le résultat d'un défaut de proportions dans les ordonnances d'architecture dont se revêtent ces énormes constructions. Dépouillons l'intérieur de Saint-Pierre de Rome de ses gros pilastres en stuc, de ses entablements assez saillants pour y faire passer un homme à cheval, de ses statues monstrueuses, de ses inscrustations en manière de panneaux et de ces ornements de mauvais goût qui rompent toutes les lignes, nous en ferons un vaisseau qui paraîtra ce qu'il est,

colossal. Saint-Pierre de Rome ne paraît grand à l'intérieur qu'à la tombée du jour, quand on ne voit plus que les masses; en pleine lumière, on ne prend une idée de ses dimensions que si le regard, s'abritant sous la main, n'embrasse que le pavé, c'est-à-dire une surface plane, tranquille, à peine ornée de compartiments de marbre et de porphyre noyés sous un glacis de poussière.

Les artistes de l'Empire de Byzance ont été encore assez grecs pour appliquer rigoureusement cette loi de la prédominance des masses, et l'architecture des kalifes, des Maures, des Persans et des romans de l'Occident, l'a observée pendant la première période du moyen âge. Ce n'est pas moi qui dirai que cet art de seconde main est comparable à l'art hellénique; je ne dirai pas non plus que les sophistes de l'école d'Alexandrie valent Platon et que la *Chanson de Roland* rivalise de tous points avec l'*Iliade;* mais encore une fois, il faut aller en avant, et des regrets ne sont pas la vie.



Afin de faire comprendre par une figure, suivant notre habitude, la transformation que les architectes byzantins firent subir à l'architecture

romaine, prenons un exemple (fig. 14). En A est tracée la coupe d'une de ces salles romaines, disposées par travées, dont la construction est bonne, simple et d'un grand effet. Cependant observons que la colonne B est hors d'échelle avec la dimension de cette salle; que son entablement complet arrête le regard et cache une partie notable des arcs doubleaux C ou des tympans D; que, pour le spectateur placé en H, la colonne prend la longueur de la corde *ab*, l'entablement la longueur de l'arc *bc* et la demi-voûte la longueur de l'arc *cd;* que cette longueur *cd* est réduite par l'importance des points de supports *a*,*b*,*c*, et que, par conséquent, le développement de la voûte qui devrait dominer et qui domine de fait, dans le tracé géométral, est en partie perdu. Observons encore que, dans les proportions d'une salle voûtée, l'importance de la chose supportée doit être en rapport tel avec la chose qui supporte, que celle-ci ne doive pas paraître plus forte qu'il n'est besoin. Or, dans l'exemple présenté ici, il est évident que la chose qui porte, c'est-à-dire la colonne et son entablement, prennent une importance exagérée relativement à leur fonction, puisque ensemble les parties de ce support occupent tout l'espace *ac* et que l'arc doubleau n'occupe plus que l'espace *cd*. Il est de fait encore que des membres saillants, comme la corniche E de l'ordre, prennent, lorsque le spectateur n'a pas beaucoup de *reculée*, une importance relative plus étendue qu'elle n'en a réellement. L'œil s'arrête sur ces angles saillants, sur ces profils, en développe instinctivement les surfaces, si bien qu'une corniche peu saillante, comme celle tracée ici, acquiert un développement qu'elle n'aurait pas si on la voyait à une distance beaucoup plus grande.

Sans modifier sensiblement la structure, l'ossature de cette salle, les artistes byzantins, délivrés des traditions de la forme préférée par les Romains, en auraient modifié les proportions suivant le tracé A'. A la place du grand ordre, ils auraient élevé une pile (ce qui est plus vrai) et auraient allégé cette pile par des colonnes engagées ou des colonnettes d'angle sans entablement, car l'entablement n'a rien à faire dans un intérieur. Afin de mieux développer l'arc doubleau, ils seraient arrivés à outre-passer le demi-cercle, et auraient construit des pendentifs au moyen d'arcs superposés passant du carré au cercle au lieu de la voûte d'arête. Pour donner plus de grandeur au vaisseau, ils auraient couvert certaines parties d'une ornementation délicate, peu saillante et concordant avec la structure. Ils seraient ainsi, tout en conservant la forme générale de la structure romaine, rentrés dans la donnée grecque qui soumet toujours l'ornementation aux lignes principales et les appuie au lieu de les contrarier. Notre spectateur H retrouve alors des proportions

générales bonnes. La voûte, la chose supportée, reprend son importance relativement à la chose qui porte. Plus de ces entablements qui occupent mal à propos les yeux ; le regard, du sol à la clef de la voûte, embrasse un ensemble qui n'est interrompu nulle part et l'ornementation ne l'empêche pas de comprendre la masse ; au contraire, elle l'explique.

Il est évident que nous sommes sensiblement éloignés dans cet exemple de l'architecture intérieure de nos salles du XVIIe siècle, où l'on voit des figures gigantesques, des vases et des guirlandes jetés sur des corniches menaçantes.

Mais ce retour des artistes de Byzance vers le sentiment délicat des proportions va plus loin. Du moment que *les ordres* avaient dû, comme dans l'architecture romaine [1], ne plus être qu'un membre accessoire, décoratif, qu'ils ne constituaient plus, par eux-mêmes, le monument; que leur proportion, par conséquent, n'était plus absolue, mais relative, cette proportion, en bonne logique, aurait dû être variable. Les Romains, en vrais barbares, qui se piquaient d'être amateurs, et qui prétendaient contraindre un capitaine de vaisseau de remplacer *à ses frais* les chefs-d'œuvre de l'art grec transportés de Corinthe à Rome, si son bâtiment venait à sombrer, eurent sans doute la prétention de conserver les *ordres* dans leur architecture si étrangère qu'elle fût à l'emploi de ce mode, parce qu'ils croyaient, en les conservant, faire preuve de goût ; ils se faisaient plus grecs que les Grecs, comme les *classiques* de notre temps se font plus *antiques* que les anciens.

Les Romains devaient nécessairement être *classiques* suivant l'acception moderne, car rien ne s'arrange mieux d'une direction administrative que le classicisme, comme nous l'entendons aujourd'hui, et rien n'est plus contraire à l'esprit administratif que la discussion. — Il y a lieu de soupçonner les Grecs d'avoir été des administrateurs médiocres. — Les ordres, et surtout le plus riche parmi eux, l'ordre corinthien, furent donc conservés par les Romains jusque dans les bas temps avec la rigueur d'une loi ; mais quand Rome architectonique se remit entre les mains des Grecs, ceux-ci se gardèrent bien de conserver, dans l'architecture romaine qu'ils acceptaient, les ordres dont eux-mêmes avaient les premiers trouvé les proportions. L'ordre dans l'architecture romaine n'ayant plus que la valeur d'un membre décoratif, ils le traitent comme tel et lui font subir des transformations sans nombre, ou, pour parler

[1] Il faut toujours remarquer que, lorsque nous parlons de l'architecture romaine, nous n'entendons que les édifices vraiment romains, et que nous laissons de côté les temples plus ou moins dérivés de l'architecture grecque.

plus vrai, ils suppriment totalement les ordres et conservent la colonne et son chapiteau, rarement son entablement (qui n'avait plus de raison d'être, puisque l'ordre ne constituait plus le monument et que la corniche n'était plus l'égout du comble), ils soumettent les proportions et formes de cette colonne et de son chapiteau à la place qu'ils occupent. Ainsi, une colonne est-elle placée à l'intérieur d'un vaisseau, à une grande hauteur relativement à la reculée, ou bien ils évasent la corbeille du chapiteau, comme on le voit en G (fig. 14), de telle sorte que cette corbeille prenne du développement pour le spectateur placé sur le sol, ou bien ils allongent cette corbeille, afin de lui rendre toute la hauteur qu'elle doit avoir proportionnellement et que la position élevée, par rapport à l'œil du spectateur, lui fait perdre, ainsi que nous l'avons figuré en I. En effet, pour le spectateur placé en O, les arcs *lm*, *l'm'* sont égaux. Le Grec se retrouvait là avec sa liberté et son esprit logique. Or, si les architectes romans du moyen âge ont à peu près ignoré ces nouveaux principes de proportions, les architectes laïques des XIIe et XIIIe siècles de France les ont mis en pratique avec une rigueur géométrique intéressante à observer. Le système de proportions était donc bouleversé par les Grecs eux-mêmes dès l'instant que, rendus à leurs allures, ils pouvaient faire de l'architecture romaine un art à eux; le temps où les plus grands monuments n'excédaient pas 500 mètres superficiels était passé; il fallait, pour les nouvelles civilisations, couvrir des surfaces énormes, il fallait se servir de ce qu'il y avait de bon et de pratique dans l'architecture faite par les Romains. Les derniers des Grecs acceptaient ces conditions, et, en les acceptant, ils ne cherchaient pas à torturer leur vieil art, si beau et toujours si vénéré; ils en adoptaient franchement un autre, et mettaient leur intelligence, leur esprit logique, au service de ces nécessités du temps. C'est là un grand enseignement, si nous savions en profiter. Or, qu'ont fait les latins de la Renaissance? Ils ont été reprendre, non point cet art romain réformé par les Grecs de Byzance, mais l'art romain des bas temps enjolivé par des Grecs dépaysés et soumis à une sorte de règlement administratif. Il est vrai de dire que les Italiens, du IVe siècle au XIVe n'avaient plus d'architecture, que tantôt soumis aux influences byzantines, tantôt aux influences germaniques, flottant entre des formes dont ils ne comprenaient ni les origines ni les principes, ils n'étaient guère préparés à trouver un art. Reprenant tant bien que mal le vieil art officiel de l'Empire, on ne pouvait du moins les accuser de perdre au change. Mais, en Occident, pour nous, la situation était bien différente. Nous qu'on aime à englober dans ce qu'on appelle les races latines, et qui n'avons guère la tournure d'esprit du

latin, nous possédions un art soumis à ses propres règles, ne relevant que de lui-même, et cependant, nous avons été rechercher ces copies italiennes d'un art renié avec raison par les Grecs, et nous admirons fort les Grecs! Expliquera ces contradictions qui pourra. En attendant, une routine bien appuyée, ombrageuse et tenace, tient lieu d'explications.

Mais le génie grec était destiné longtemps (puisque cela dure encore) a être dominé par le barbare; l'intelligence active, passionnée pour le mieux logiquement déduit, devait retomber, sous la main de la force organisée; la formule devait soumettre l'esprit, et il était écrit que la formule étoufferait même, par un semblant de retour vers l'une des formes admises par le génie grec, le souffle dont, en Occident, nous avions conservé des aspirations.

De par les Grecs, on devait arriver à entraver la marche libre de l'architecture, à nier le progrès dont ils avaient été les apôtres, à rejeter cet art sous l'énervante domination romaine. A Byzance même, une fois le premier effort fait pour mettre d'accord la forme avec la structure, on avait prétendu enrayer, et les esprits les plus éclairés, les chercheurs du mieux, les Nestoriens étaient exilés; ils allaient loin de la capitale de l'empire d'Orient jeter les fondements d'un art plus rationnel encore que celui de Byzance, mais en comptant toujours avec le progrès obtenu, en n'arrachant aucun des jalons déjà plantés.

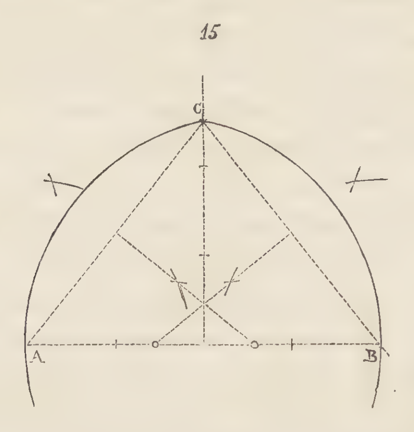
Les Grecs de la haute antiquité n'avaient pas admis la voûte dans leurs constructions.—Je parle des Grecs de l'Attique.—Mais, après avoir été, pendant plusieurs siècles, les artisans soumis des Romains, ils s'étaient familiarisés avec ce genre de structure, sans toutefois en changer sensiblement les principes et la forme; c'était là une matière à laquelle les Romains n'entendaient pas qu'on touchât, la structure romaine était affaire de règlement et les Romains ne considéraient les Grecs que comme des décorateurs de goût. A Byzance et dans les monuments élevés sous la domination de l'empire d'Orient, une seule innovation avait été apportée au système des voûtes, les pendentifs. Elle était considérable, il est vrai, et c'était une déduction très-logique du mélange des voûtes en berceau avec les voûtes hémisphériques, déduction qui semble sortir du génie grec plus libre à Byzance qu'à Rome[1]; mais, quant au plein-cintre, on ne songeait point à l'abandonner : il restait le générateur de l'arc, de

[1] En effet, il est étrange que les pendentifs, qui sont une conséquence si naturelle de la voûte hémisphérique et des voûtes en berceau, n'aient été employés dans aucune construction romaine connue avant Sainte-Sophie de Constantinople. Il faut bien alors mettre cette innovation, ou plutôt cette conséquence si logique, sur le compte des artistes grecs de Byzance.

la voûte en berceau, de la voûte d'arêtes et de la coupole. Cependant, si nous considérons l'un des trois triangles décrits ci-dessus; savoir le triangle équilatéral; le triangle pris sur la diagonale d'une pyramide à base carrée dont la section verticale, faite du sommet parallèlement à l'un des côtés de la base, est un triangle équilatéral; le triangle que nous appelons *égyptien*, comme trois générateurs de proportions, nous sommes entraînés à donner à l'arc une autre forme que celle du plein-cintre, ces triangles donnant tous trois au sommet un angle de moins de 90°.

Si, par exemple, nous prenons le triangle *égyptien* comme générateur de proportions (fig. 15), sa base AB étant le diamètre et la ligne de naissance de l'arc; si l'on veut que la clef de cet arc atteigne le sommet C, il faudra de toute nécessité, nous servant du compas pour tracer

15



cet arc, que nous cherchions sur la ligne AB, non plus un centre comme pour tracer le plein-cintre, mais deux centres qui seront donnés par les points de rencontre des perpendiculaires abaissées du milieu des lignes AC, BC avec la ligne de naissance AB. Ainsi aurons-nous tracé une courbe brisée, composée de deux arcs de cercle, qui sera soumise au système de proportions imposé par le triangle ABC. C'est l'arc qu'on appelle aujourd'hui, fort improprement d'ailleurs, l'*ogive* [1]. Il est bien certain que les écoles issues de l'école byzantine, après le VIe siècle, ont adopté cet arc dont les architectes occidentaux de la France ont tiré, au XIIe siècle, un si grand parti, puisqu'ils en ont fait le point de départ d'un nouveau système de structure. Mais on remarquera que, dans l'antiquité, le génie grec n'arrive que par une succession d'essais tendant toujours vers un même but à la perfection relative. Ainsi, com-

[1] Voyez l'article OGIVE, dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*.

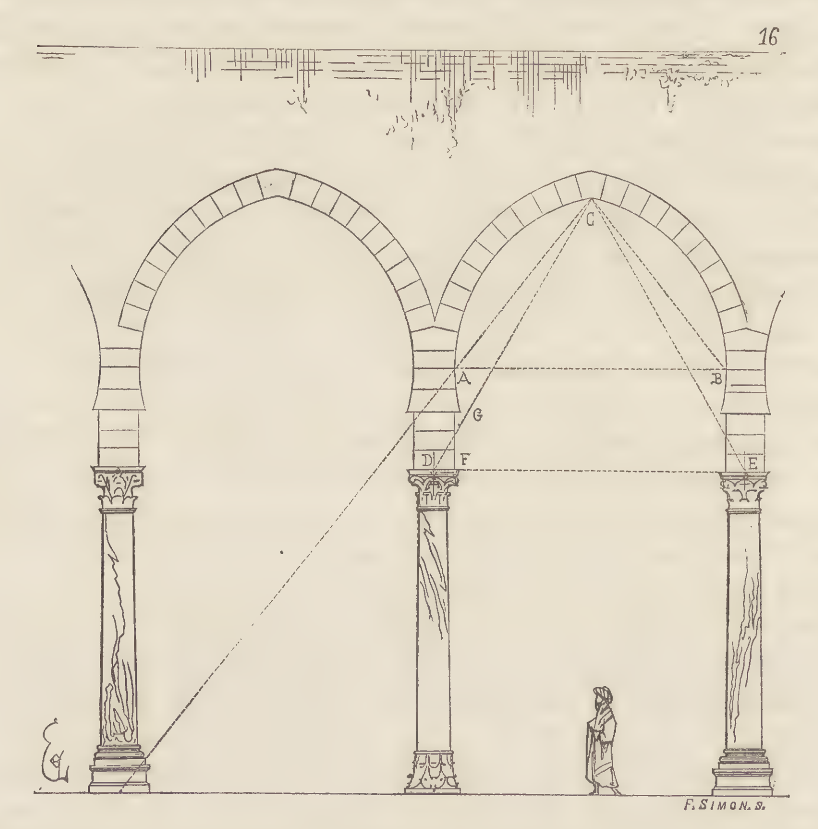
bien est-il d'ordres doriques s'épurant par suite d'améliorations successives jusqu'au Parthénon? Le nombre en est grand et nous ne les connaissons pas tous.

Du grand temple de Sélinonte au Parthénon la gradation est insensible, c'est toujours le même ordre; l'ordre est trouvé, on n'y ajoute rien, on n'en retranche rien, et cependant la proportion parfaite n'est obtenue qu'après une suite de perfectionnements introduits en observant une méthode logique, sans déviations, sans incertitudes. De même les débris dispersés de l'école grecque, mêlés de traditions romaines et soumis à des influences asiatiques, sont encore assez entiers, après l'établissement de l'empire d'Orient, après les déchirements intérieurs de cet empire, pour apporter dans les œuvres d'architecture auxquelles ils sont appelés à participer ce sentiment délicat et raisonné des proportions. Et remarquons bien ceci, ces arts qui s'élèvent en Orient, en Égypte et dans lesquels nous retrouvons le précieux filon grec, ne rejettent rien, ne rétrogradent pas ; ils prennent ce qui existe et le perfectionnent.

Depuis les derniers temps de l'Empire romain, on avait renoncé souvent au mélange illogique de l'arc et de la plate-bande dans une même ordonnance d'architecture. Les artistes grecs, encore sous la main de l'Empire, avaient posé directement l'arc sur la colonne[1]; mais c'était l'arc romain, l'arc plein-cintre avec ses moulures concentriques. Déjà le sommier de ces arcs, plus large que le diamètre de la colonne, expliquait l'évasement du chapiteau en l'utilisant. Mais cet arc plein-cintre devait paraître plat, écrasé, lourd, sur la svelte colonne corinthienne; n'importe, c'était une idée nouvelle alors, appuyée sur un raisonnement juste. D'ailleurs, les artistes grecs n'avaient pas le loisir de chercher la quintessence des proportions sous des maîtres aussi barbares que magnifiques. Peut-être ces recherches d'école auraient-elles pu avoir quelque succès sous Adrien, mais sous Dioclétien ce devait être peine perdue. Ces débris de l'école grecque se trouvèrent, après l'avénement de l'islamisme, en présence d'autres barbares qui leur laissèrent une plus grande liberté, parce qu'ils ne manifestaient aucun goût, aucune préférence, en matière d'art; le sentiment grec se reprit d'amour pour la recherche de la forme, pour l'observation fine des proportions; il essaya d'associer l'arc à la colonne, il chercha d'autres courbes que celle du plein-cintre, et nous voyons que ces tentatives produisirent souvent des ordonnances d'architecture d'une singulière beauté de galbe et de proportion.

[1] Voyez le *Sixième Entretien*, fig. 9.

Au Caire, l'an 21 de l'hégire (641 de J. C.), on bâtissait la mosquée d'Amrou. Il faut rappeler que cet Amrou, sur les instances de Jean Philopon, le grammairien, avait demandé à Omar la conservation de la précieuse bibliothèque d'Alexandrie, après la prise de cette ville. Le calife avait répondu : « Ce que contiennent les livres dont vous me parlez « s'accorde avec ce qui est écrit dans le livre de Dieu, ou ne s'y accorde « pas. S'il s'y accorde, alors le Coran suffit et ces livres sont inutiles. « S'il ne s'y accorde pas, il faut les détruire. » Les livres furent brûlés,



mais certainement la mosquée d'Amrou au Caire ne fut pas bâtie par d'autres que par les artistes grecs réfugiés en Égypte, et elle fut bâtie avec des colonnes de marbre provenant de grands monuments romains. Cette mosquée ne consiste qu'en d'immenses portiques élevés autour d'une cour [1].

Voici (fig. 16) deux des travées de ce portique; or, nous voyons que les architectes grecs (personne ne supposera qu'Omar avait avec lui des architectes), employant les colonnes arrachées à des

[1] Voyez l'ouvrage de M. Coste sur les monuments du Caire.

édifices construits sous l'Empire, ont élevé sur leurs chapiteaux des arcades qui affectent une forme nouvelle, très-recherchée, mais d'un galbe indiquant un sentiment délicat des proportions. Tous les voyageurs qui ont visité la mosquée d'Amrou s'accordent pour dire que l'effet de ces travées est saisissant ; que nulle part ils n'ont vu un grand portique d'une plus noble proportion, d'un aspect plus élégant. Le procédé de tracé de ces arcades est celui-ci : AB est la ligne de niveau des points centre, ABC le triangle *égyptien*. L'arc est tracé conformément au procédé donné figure 15. Le point C, étant pris comme sommet du triangle équilatéral DEC, la base de ce triangle donne le niveau du dessus du tailloir des chapiteaux. Le triangle *égyptien* donne les centres de l'arc et son diamètre par rapport à sa hauteur. Le triangle équilatéral donne la proportion générale de l'arcade au-dessus des chapiteaux.

Pour éviter la ligne molle qui serait produite par une verticale FA, abaissée de la naissance A de la courbe, l'architecte a continué le tracé de l'arc en contre-bas du point A jusqu'au point G; il a obtenu ainsi un arrêt au-dessus du parallélipipède qui surmonte le chapiteau, arrêt qui, en exécution, donne une fermeté particulière à ces arcades. Voilà des artistes grecs qui, bâtissant pour des vainqueurs avec des ruines de monuments qu'eux-mêmes avaient déjà élevés jadis pour d'autres maîtres, trouvent assez de séve dans leur génie, tant de fois abattu et humilié, pour songer encore à perfectionner l'art qu'ils ont entre les mains.

Les nestoriens, chassés de Byzance au v[e] siècle, émigrèrent, la plupart en Perse, et là, s'emparant des arts qu'ils trouvèrent languissants sur le sol, n'abandonnant pas les traditions de la structure romaine, ils élevèrent des monuments dans un style nouveau, en conservant les données établies ; monuments d'une extrême élégance, et dans lesquels l'étude des proportions est poussée très-loin. Ces nestoriens furent les seuls qui purent donner quelque teinture des arts aux tribus qui suivirent Mahomet, lorsque celui-ci prépara la conquête de tout l'Orient. Les races sémitiques, les Arabes, n'ont aucune aptitude pour les arts, et ce qu'on est convenu d'appeler l'architecture arabe n'est qu'un dérivé de l'architecture des Perses modifiée par les Grecs, c'est-à-dire par les nestoriens. On sait quel vif éclat jeta encore ce dernier reflet du génie grec. Je le répète ici à dessein, le génie grec n'invente pas ; dans l'ordre intellectuel, il coordonne, il établit des rapports, il tire des conséquences, il pousse l'art de raisonner aux dernières limites; dans l'ordre matériel, il sait de même donner à la forme qu'il trouve sous sa main l'expression la plus vraie et la plus belle, il l'assouplit sans en changer le principe; jamais il ne crée de monstres; dans les produits de

son imagination les plus éloignés de l'ordre naturel, il se soumet à une harmonie si exacte, si bien calculée, que ces produits prennent ainsi l'apparence de la réalité. Les connaissances mathématiques étaient fort cultivées par les Grecs des bas temps, qui n'avaient fait en cela que poursuivre les découvertes déjà très-étendues de leurs prédécesseurs. Les nouveaux maîtres de l'Orient excluant toute imitation de la nature organique dans l'art qu'ils voulurent bien laisser pratiquer par les nestoriens, ceux-ci, destinés, comme leurs prédécesseurs encore, à travailler sous des dominateurs barbares, se jetèrent résolûment dans la seule voie qui leur était ouverte; la géométrie devint le principe de toute forme, de tout ornement même. L'architecture se vit dépouillée de sa plus riche parure antique; plus de figures, plus de statuaire, plus d'inspirations de la flore. L'équerre et le compas devinrent les maîtres, et cependant, avec ces ressources en apparence si pauvres, cette donnée si sèche, les artistes que nous appelons *arabes* surent encore faire des merveilles. Mais on conçoit qu'alors l'étude des proportions devint un des moyens les plus efficaces pour donner aux constructions un aspect agréable. En effet, dans cette architecture des califes, la proportion est tout, parce que rien ne dissimule ses défauts; l'ornementation lui vient en aide pour en faire ressortir l'harmonie, mais elle ne compte que dans la masse, elle n'attire l'attention que comme une broderie sur une étoffe, elle charme sans occuper. C'est une singulière destinée que celle de cet art grec, si vivant, si splendide, mais presque toujours asservi et trouvant sans cesse des ressources pour satisfaire les goûts les plus disparates; ces merveilleux ouvriers de perfectionnement intellectuel semblent ne reculer devant aucun problème; toujours cherchant, toujours ils trouvent; toujours asservis, toujours leur intelligence domine leurs maîtres et contribue à les faire passer à la postérité. Ils avaient été les précepteurs des Romains, ils devinrent les précepteurs des hordes barbares de l'Arabie, et ce dernier effort de leur génie eut encore une influence qui se perpétua jusqu'au XVe siècle et qui se fit sentir aux limites de l'Occident.

Jusqu'à ce moment, nous n'avons parlé que de la proportion considérée d'une manière absolue, indépendamment du système de construction et de la destination des édifices; nous n'avons fait que montrer le côté général de ces principes d'harmonie appliqués aux apparences de l'architecture, et nous avons même choisi à dessein des monuments très-divers, appartenant à des temps séparés par de longs intervalles ou à des civilisations différentes. On a pu reconnaître ainsi qu'il est des lois dans cet art qui dépendent du génie humain, quel que soit le milieu dans lequel il se développe. Mais il en est d'autres qui sont évidemment la

conséquence de faits matériels, tels que, par exemple : la nature des matériaux, la façon de les mettre en œuvre, les habitudes particulières résultant du climat, de certaines aptitudes de races, de la richesse plus ou moins développée, du goût pour le luxe, de la nécessité, de l'état policé d'un peuple. Si nous trouvons des principes de proportions identiques chez les Grecs de l'antiquité et chez nos artistes du moyen âge, il n'en est pas moins constant que les temples grecs n'ont aucune analogie, apparente du moins, avec nos églises gothiques. Toutefois, une méthode raisonnée, par cela même qu'elle est une méthode et qu'elle est raisonnée, doit aboutir à des conséquences opposées, dès l'instant qu'elle s'applique à des éléments qui sont eux-mêmes opposés. On n'accuse pas de contradiction un homme qui se plaint du chaud en juillet et du froid en janvier; son organisme n'en est pas moins *un*, parce qu'il sent différemment dans des circonstances différentes. On ne peut accuser de contradiction et de folie que des hommes qui se promèneraient en été couverts de fourrures, et en hiver vêtus de toile, ou qui mettraient de habits longs au gymnase et des habits courts pendant une cérémonie funèbre. S'il y a des lois générales, il en est aussi de particulières au temps, au lieu, aux moyens dont on dispose ; or, c'est la confusion que l'on établit entre les lois générales et particulières qui fait que depuis longtemps déjà on ne peut s'entendre sur les questions relatives à l'architecture. Ceux-ci veulent que nous ne portions que des fourrures, ceux-là que de la toile, et n'admettent pas la raison de ces transformations dans la manière de se vêtir.

Les Grecs avaient raisonné juste en adoptant la colonne, la pierre levée, le *style* portant une traverse ou plate-bande et en donnant à cette colonne une proportion relative à elle-même, à sa fonction. Les Romains avaient fort médiocrement raisonné en conservant les proportions relatives de la colonne, appliquée à des monuments voûtés, dans lesquels l'*ordre* ne remplit qu'une fonction accessoire. Les Grecs de Byzance, ayant admis le principe de la structure romaine, se gardent bien de considérer l'*ordre* comme un type dont les proportions sont fixes.

Chez les Occidentaux, pendant le moyen âge, la colonne devient indépendante de l'*ordre;* elle s'allonge ou se raccourcit en raison de la fonction qu'elle remplit dans le système général de l'architecture ; elle est grêle ou épaisse en raison de la matière employée, car on ne conçoit guère comment il peut se faire que, sous une pression égale, on donne à une colonne de granit le diamètre qu'il faut laisser à une colonne taillée dans du vergelé. Dire que les colonnes de la nef de Notre-Dame de Paris ne sont pas d'une bonne proportion parce qu'elles n'ont nul rapport avec les proportions admises dans les ordres de la Grèce ou de

Rome, c'est une singulière façon de comprendre les proportions, car il est clair que les proportions ne sont autre chose que des rapports entre les parties et le tout, que ces rapports ne peuvent être imposés par les parties au tout, mais par le tout aux parties. Dans l'architecture grecque, ou plutôt dans les temples grecs, la partie (c'est-à-dire l'*ordre*) était le tout, les proportions de l'*ordre* devaient commander les proportions de l'édifice; mais dès que l'*ordre* n'était plus qu'une des parties de l'ensemble, il perdait la qualité d'*ordre,* pour prendre celle d'un membre soumis : il abandonnait, par exemple, l'entablement et se réduisait à la colonne, au point d'appui. Cette colonne elle-même perdait sa proportion propre pour adopter une proportion relative à la place ou à la fonction qu'elle occupait, ou à la nature de la matière dans laquelle on la taillait; son chapiteau et sa base subissaient les mêmes variations, soit comme hauteur, largeur et puissance, en raison de l'ordonnance générale à laquelle ces membres prêtaient leur concours; cela était rigoureusement logique. Mais on peut, dans les arts, raisonner juste et cependant ne produire que des œuvres déplaisantes, si, comme corollaire d'un raisonnement rigoureux, on ne fait pas intervenir le choix de la forme. L'architecture française du XVe siècle n'est que la conséquence poussée aux extrêmes limites d'un principe vrai, et cette architecture est rebutante par la forme que l'application absolue de son principe lui fait adopter. Elle passe à l'état de démonstration, d'épure géométrique; c'est un problème posé et résolu, ce n'est pas une conception d'art.

Dès que l'*ordre* ne constituait plus le tout, l'ordonnance entière de l'édifice, il n'était plus, parce qu'il n'avait plus de raison d'être. L'*ordre* ne se retrouve plus dans les dérivés de l'architecture romaine reconstitués par les Grecs sur de nouveaux principes. Il n'y a pas apparence de l'*ordre* dans l'architecture attribuée aux Arabes, non plus que dans l'architecture occidentale du moyen âge, et il faut considérer ces arts d'un tout autre point de vue, bien que certaines lois générales de proportions soient communes à l'architecture antique et aux arts du moyen âge, ainsi que nous l'avons démontré plus haut. La géométrie devenait la maîtresse souveraine de ces derniers arts, et ce n'était pas sans raisons que les artistes de nos édifices d'Occident, du XIIe au XVe siècle, confondaient sous une même personnification l'art de l'architecture et la géométrie. Cependant, en faisant intervenir la géométrie dans toute conception architectonique, pour les ensembles comme pour les détails, les grands artistes d'Orient, restes de l'école d'Alexandrie, aussi bien que nos artistes d'Occident en France, conservaient encore un sentiment si vrai de la forme, que celle-ci, pour le vulgaire du moins, semblait

encore être la loi suprême de toute œuvre d'architecture ; aux époques de dégénérescence seulement, ces œuvres trahissent les procédés géométriques. Mais c'est ici où le génie particulier des deux races apparaît clairement, où il est bien évident que les artistes de l'Occident n'ont jamais imité ceux de l'Orient, bien qu'ils aient les uns et les autres puisé à une même source.

Si les Grecs ne sont pas des inventeurs, les hommes de l'Occident le sont à un degré supérieur. Les Arabes ou les nestoriens leurs maîtres ne changent pas la structure romaine, ils modifient son enveloppe ; la géométrie appelée à leur aide ne leur fait pas découvrir un nouveau système de construction, elle se borne à donner aux arcs de nouvelles courbes, à dominer toute composition d'ornements; elle devient un jeu de l'esprit, elle occupe les yeux par des combinaisons merveilleuses, tandis qu'en Occident, la géométrie commence par bouleverser la structure romaine qui ne lui semble plus assez savante ; elle met en avant chaque jour des problèmes nouveaux, elle impose à l'architecture des lois d'équilibre ignorées jusqu'alors, elle procède avec une inflexible logique de l'ensemble aux détails, elle prétend commander la matière et faire tracer le moindre profil, et elle va si vite et si loin dans sa marche hardie, qu'elle arrive, dans l'espace de deux siècles, à ne plus laisser de place à l'individualité de l'artiste. Elle procède comme les lois inexorables de la cristallisation, et, pour faire saisir les différences entre ces arts qui, tous deux, sont devenus les esclaves de la géométrie, entrons dans l'Alhambra, par exemple, l'un des derniers édifices dus à la civilisation attribuée aux Arabes, que voyons-nous? Une structure concrète comme la structure romaine, des plans antiques, des murs en briques, des masses qui ne se maintiennent que par l'adhérence des mortiers, des portiques légers dont les fines colonnes de marbre et les tympans en terre et roseaux portent des lambris de bois. Dans tout cela, nul effort pour chercher une structure différente de celle qu'on trouvait à Rome et qu'on peut voir encore à Pompeii. Mais ces masses de pisé, de briques et de torchis, sont recouvertes de stucs présentant aux regards étonnés les plus savantes combinaisons géométriques qu'il soit possible d'imaginer. Les hommes qui habitaient ces palais, esprits contemplatifs, aimant à songer, perdus dans des rêves au milieu de ces combinaisons sans but, ravis de chercher dans le vague des jouissances indéfinies, n'appartenaient certes pas à la famille agissante, logique et pratique de l'Occident. Si nous pénétrons dans la cathédrale d'Amiens ou dans un de nos édifices les plus complets du moyen âge, la première impression est un sentiment d'unité ; on comprend tout d'abord l'ensemble, aucun détail n'attire les

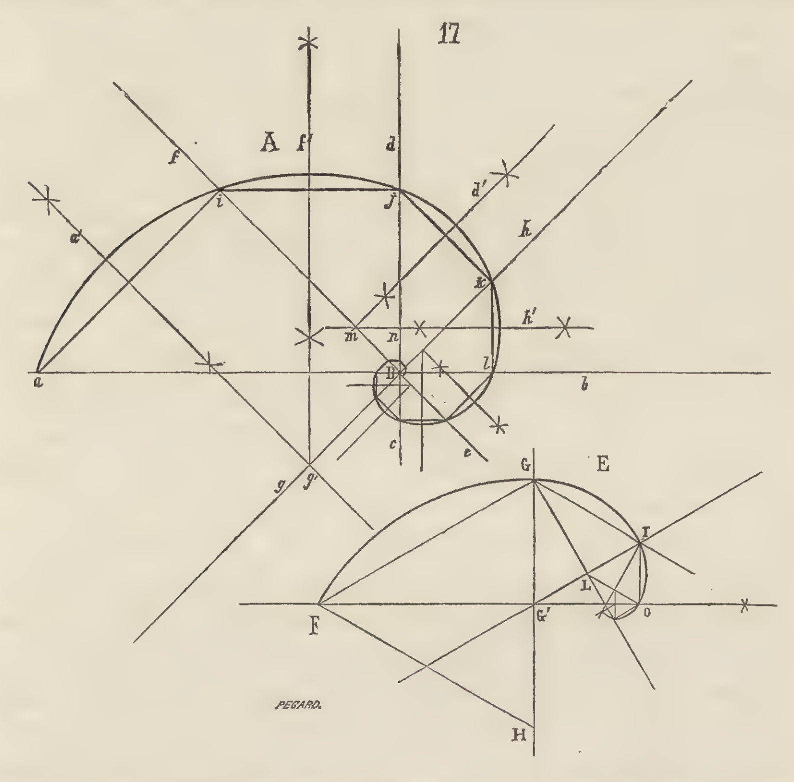
yeux : c'est clair, c'est grand, mais si nous voulons étudier les moyens d'exécution, nous sommes bientôt étonnés de la quantité de combinaisons géométriques qui ont dû aider à la conception de l'ossature de l'œuvre.

Dans le monument arabe, la géométrie a fait le vêtement ; dans l'édifice occidental du moyen âge, elle a fait le corps. Dans le monument arabe, la géométrie ne commence son rôle que lorsqu'il s'agit de la décoration ; c'est l'instant où elle cesse d'intervenir dans l'architecture du moyen âge, où toute décoration appartient à la flore, au moins à dater du XIIIe siècle. C'est à peine si, vers la fin du XIIe siècle, en France, on découvre les traces d'une intervention de la géométrie, dans certaines parties décoratives, et ces traces appartiennent à des traditions fort anciennes et antérieures à l'époque romaine. Ainsi, pour citer un exemple, on voit aux angles de certains gros chapiteaux de la seconde moitié du XIIe siècle des sortes de volutes qui ont un caractère particulier. Ce sont comme de grandes feuilles d'un galbe puissant, recourbées sur elles-mêmes à leur extrémité [1]. Or, en étudiant les courbes qu'affectent ces volutes, on reconnaît qu'elles sont tracées à l'aide d'un procédé géométrique. Ainsi, fig. 17 (en A), l'œil de la volute étant en B, on a tiré la ligne horizontale ab; puis du point B, la ligne perpendiculaire cd ; divisant les quatre angles droits en deux angles égaux, on a tracé les lignes ef, gh. Du point a, départ de la courbe, on a abaissé une perpendiculaire ai sur la ligne Bf; du point i, une perpendiculaire ij sur la ligne Bd; du point j, une perpendiculaire jk sur la ligne Bh; du point k, une perpendiculaire kl sur la ligne Bb, etc. Du milieu de la ligne ai élevant une perpendiculaire jusqu'à sa rencontre avec la ligne gh, on a obtenu le point g'; du milieu de la ligne ij opérant de même, cette seconde perpendiculaire tombe également sur le point g', le point g' est le centre de l'arc aij. Du milieu de la ligne jk, élevant une perpendiculaire, elle rencontre la ligne Bf au point m, centre de l'arc jk; du milieu de la ligne kl élevant une perpendiculaire, elle rencontre la ligne Bd en n, centre de l'arc kl, etc. Ainsi a-t-on obtenu une figure dont la courbe énergique rappelle certaines volutes de l'art ionien primitif. D'autres volutes sont obtenues au moyen du triangle équilatéral (voir même figure, le tracé E). FGH étant un triangle équilatéral, du point H comme centre on a tracé l'arc FG. Divisant le côté GH en deux parties égales, sur la moitié G'G de ce côté, on a élevé le second triangle équilatéral GG'I ; prenant le point G' comme centre, on a tracé l'arc GI. Procédant de même que précédemment sur le côté G'I

[1] Chœur de Notre-Dame de Paris, Saint-Julien-le-Pauvre, la cathédrale de Noyon.

du triangle G′GI, du point milieu L comme centre, on a tracé l'arc IO, etc. Ce n'étaient pas les Romains qui avaient transmis aux artistes du XIIe siècle ces méthodes de tracés, cela venait d'ailleurs et de plus loin.

Il nous faut pénétrer jusqu'à la haute antiquité grecque, de l'Ionie particulièrement, pour trouver des tracés analogues; de même que nous sommes contraints de reconnaître qu'entre certains ornements grecs de l'Asie Mineure et des ornements de la fin du XIIe siècle en France, il y a des rapports frappants. Si nous observons les profils, nous trouvons

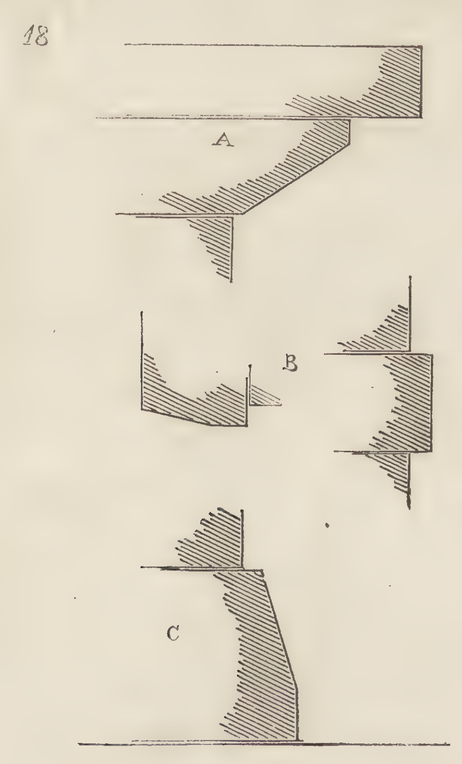


entre ces arts si éloignés l'un de l'autre et par le temps et par la distance, une singulière confraternité. Les principes de tracés sont les mêmes et le galbe quelquefois identique. Il n'est pas besoin d'avoir vu beaucoup de monuments grecs, ioniens et doriens, pour reconnaître que, dans l'architecture de ces populations, le tracé des profils était considéré comme une des parties essentielles de l'art; que ce tracé n'était pas le résultat d'un caprice, mais d'un raisonnement juste et d'un sentiment très-délicat de la forme. Tous les profils de la belle architecture grecque sont caressés, dirai-je, avec amour. Or, dans le tracé des profils, il y a deux conditions à remplir : l'observation de la fonction et l'effet à produire en raison de la place. Un profil n'est bon qu'autant qu'il remplit exactement

ces conditions. La matière employée peut modifier le tracé, sans pour cela changer le principe. Il est naturel de donner à un profil taillé dans du marbre plus de délicatesse et de maigreur même, qu'à celui dégagé dans une pierre friable ; mais cela est une affaire de plus ou moins d'acuité donnée aux angles, de plus ou moins de refouillement donné aux évidements. Pour l'un comme pour l'autre, les principes sont les mêmes. Mais ce qui dénote un état de barbarie profond, c'est de donner, par exemple, à des profils de menuiserie, le galbe adopté pour ceux qui conviennent à la pierre et au marbre, à des profils placés à l'intérieur d'une salle la section adoptée pour ceux de l'extérieur. Pas plus que les Grecs, les artistes du moyen âge n'ont oublié ces lois si naturelles ; je dirai même que ces derniers ont poussé plus loin que leurs devanciers l'observation rigoureuse des principes, autant toutefois qu'on en peut juger par le petit nombre d'édifices grecs qui nous restent. Chez les Grecs comme dans notre architecture du XIIe siècle, le profil remplit trois fonctions : ou il supporte une saillie, ou il forme un empatement, ou il marque une hauteur, il cerne un vide. Dans le premier cas, le profil est corniche ; dans le second, base, soubassement, plinthe ; dans le troisième, bandeau, chambranle, encadrement. Hormis ces trois cas, le profil n'a pas de raison d'être ; aussi n'apparaît-il pas plus dans la bonne architecture grecque que dans la bonne architecture française du moyen âge. Ces fonctions étant ainsi écrites, le profil se réduit à trois dispositions primitives, qui sont indiquées par les trois tracés A, B, C (fig. 18), véritables épannelages, dirai-je, commandés par la nécessité de la structure. Mais cet épannelage admis, il reste à donner à ces saillies les formes qui conviennent à leur destination et à la place qu'elles occupent. Elles ont une utilité, et elles doivent produire un certain effet, en raison de cette utilité même. La corniche, si elle est extérieure, doit garantir les parements et rejeter les eaux pluviales loin de leur surface ; toute la partie inférieure étant plongée dans l'ombre doit être taillée de manière à paraître assez résistante pour soutenir la saillie. Le bandeau n'est qu'une ceinture indiquant, soit l'arase d'un plancher, soit un changement de construction des parements ; c'est une assise saillante qui doit paraître pouvoir résister à une pression et marque nettement une séparation. Le chambranle, le jambage arrêtent les parements et affermissent les parois d'un vide. La base, plinthe ou socle, soutient toute la charge, s'empatte sur le sol et sert de transition entre le plan horizontal et le plan vertical.

Jetons les yeux sur quelques-uns de ces profils tracés par les architectes grecs. La figure 19 présente des profils de chapiteaux, d'antes et

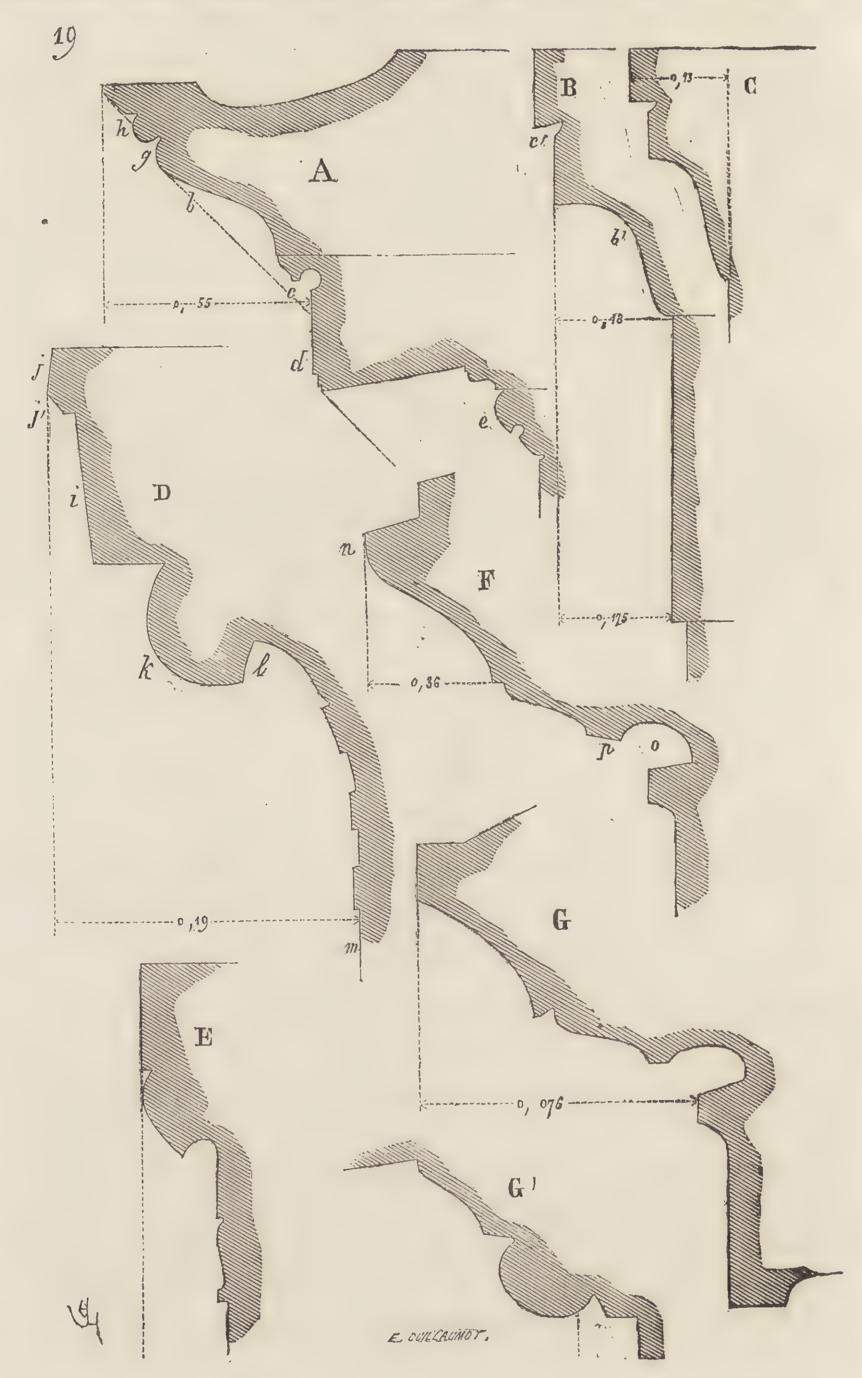
de corniches. A est le profil de la corniche du temple de Castor et Pollux d'Agrigente ; ce profil est extérieur; au-dessous du chéneau *b* est creusée la coupe-larme *c*, destinée à empêcher l'eau de pluie de baver le long du larmier; puis vient le larmier *d* qui arrête la lumière et rejette également les eaux. Les membres *e* sont vivement accentués, afin de donner des lignes noires sous l'ombre projetée par le larmier. Ce profil remplit donc une fonction et parle aux yeux. Le grand talon supérieur arrêtera



les rayons lumineux en *g*, puis présentera deux traits noirs au-dessus de cette ligne de lumière pour lui donner de la saillie. De même, noyé dans l'ombre portée par ce talon, un second trait noir *c* fera ressortir la transparence de cette ombre. Si nous faisons tomber un rayon lumineux sur ce profil, suivant un angle de 45°, par exemple, nous pourrons observer que l'artiste obtient deux lignes fines lumineuses, en *h* et en *g*, séparées par des traits noirs; un troisième trait noir en *c*, comme pour limiter l'ombre projetée par le talon; sous la grande ombre du larmier, d'autres lignes accentuées qui, par le tracé des profils, donnent des reflets vifs et des noirs, afin de rompre l'uniformité de cette large partie obscure.

Il y a donc ici recherche d'un effet, en même temps que satisfaction

donnée à une nécessité. Le profil de l'ante du temple de Neptune à



Pestum tracé en B, complétement plongé dans l'ombre du pronaos, est fait au contraire pour recevoir une lumière de reflet, ainsi que l'indique

la large doucine *b'*; là encore on remarque ce trait gravé noir *c'* sous le reflet que prend le membre supérieur. Même observation pour le profil C couronnant l'architrave de l'ordre intérieur. Le profil D de l'ante des propylées d'Éleusis est de même disposé en vue d'une lumière reflétée. On remarquera que le filet *j* supérieur se dérobe légèrement pour faire ressortir le reflet du biseau *j'*, que la face *i* s'incline un peu pour s'éclairer, que le tore *k* rentre près de la partie horizontale de l'abaque pour s'ombrer et faire ressortir la vivacité de la saillie de celui-ci, que ce tore est coupé brusquement pour donner une ombre nette en *l*; que enfin, entre le parement vertical *m* et cette ombre *l*, il y a une transition accusant un reflet d'autant plus éclatant, que l'on s'approche du tore et que ce reflet est coupé d'ombres et de lignes brillantes, afin d'occuper la surface courbe et d'en faire ressortir la valeur. La coupe E d'un morceau de frise provenant du temple de Cérès, à Éleusis, nous montre encore avec quelle délicatesse les Grecs traçaient leurs profils destinés à ne recevoir que de la lumière reflétée.

Terminons cet examen des profils de corniches par ceux provenant de Pompeii. Le profil F est extérieur, presque entièrement plongé dans l'ombre, sauf le bord *n* du talon supérieur. Un noir très-accusé *o*, derrière un filet *p* recevant un reflet vif, occupe cette ombre. Le profil GG', tiré du forum triangulaire, est tracé d'après le même principe que celui A, mais avec une accentuation plus marquée[1].

Si les profils des corniches romaines rappellent ceux-ci par leur masse, il faut convenir que, dans les détails, ils ne présentent ni cette recherche, ni cette observation des effets; on n'y trouve plus ces refouillements qui font ressortir les clairs et surtout les transparences des ombres reflétées; les galbes en sont mous, indécis; les courbes mal étudiées, conventionnelles; et, que ces profils soient destinés aux intérieurs ou aux extérieurs, on s'en est médiocrement préoccupé. Au contraire, il est difficile de ne pas constater dans les profils de notre architecture française de l'école laïque du XII[e] au XIII[e] siècle l'influence des principes qui ont dirigé les architectes grecs. En voici (fig. 20) la preuve. Même étude fine des courbes, mêmes recherches d'oppositions, mêmes moyens propres à obtenir certains effets de lumières, d'ombres, de reflets et de noirs. Même observation de la fonction que doit remplir le profil. Cela n'est point emprunté à l'art romain, surtout à cet art gallo-romain descendu si bas, pour tout ce qui est de l'exécution des détails de l'archi-

[1] Voyez le travail de M. Uchard publié dans la *Revue d'architecture* de M. Daly, vol. XVIII, pl. 49 et 50.

20

tecture[1]. Les coupe-larmes *a*, les noirs *b*, les talons *c*, les doucines *d*,

[1] Les profils A datent de la première moitié du XII[e] siècle et proviennent de l'intérieur d

les tores *e*, les cavets *f*, rappellent le galbe des moulures grecques. En exécution, ces profils sont tracés pour la place qu'ils occupent et la fonction qu'ils remplissent; mais la lumière étant moins belle dans nos climats que sous le ciel de la Grèce et de l'Italie, ces profils sont plus refouillés, comptent moins sur la clarté des reflets, répètent plus fréquemment ces traits noirs qui accusent les saillies. Les monuments du moyen âge étant plus grands, les profils placés plus haut, il fallait aussi tenir compte de leur éloignement de l'œil. Pour les bases, l'analogie est plus frappante encore.

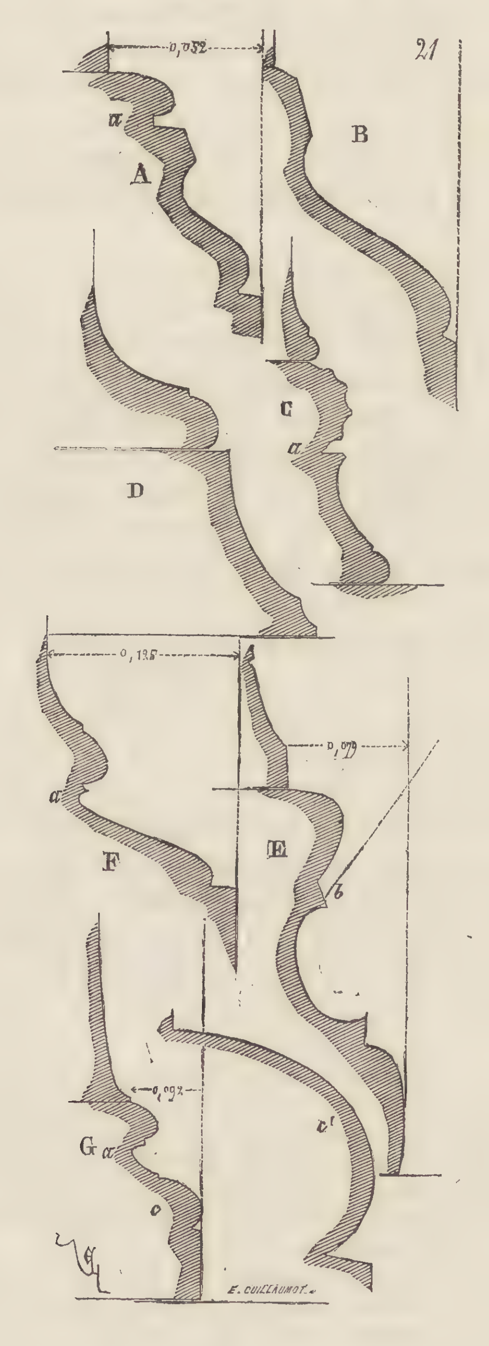
Voici (fig. 21) quelques profils de bases grecques [1]. Ces profils sont évidemment tracés pour être vus de haut en bas. Ils s'étalent sur le sol, conduisent l'œil de la ligne verticale au plan horizontal et ne sont accentués que par des scoties fines *a*, ou des noirs donnant des ombres vives pour dessiner les tores. On observera, comme dans le profil E, le tore supérieur s'aplatit dans sa partie inférieure pour dégager le filet *b*. On remarquera aussi le galbe du tore inférieur *c* du profil G, dont nous donnons le tracé sur une plus grande échelle en *c'*. Prenons maintenant des profils de bases de colonnes du XIIe au XIIIe siècle en France (fig. 22); mais d'abord nous devons tracer le profil d'un tore de chapiteau dorique grec retourné. Nous donnons en A celui des chapiteaux du temple de Métaponte. Le tore inférieur des bases des colonnes du tour du chœur de la cathédrale de Paris, tracées en B, reproduit exactement le galbe du chapiteau dorique de Métaponte, galbe obtenu au moyen de trois arcs de cercle. Le filet double *a* du chapiteau est même conservé en *a'* dans la base, seulement il est simple. Le tore supérieure de cette base B est légèrement aplati à la partie supérieure, comme dans la plupart des profils grecs (fig. 21). Quant aux profils CC', provenant des colonnes du clocher vieux de Notre-Dame de Chartres, ils rappellent singulièrement les profils grecs BE de la figure 21. Le profil G provient d'une des bases des colonnes du chœur de l'église abbatiale de Vézelay [2].

la nef de l'église de Vézelay (corniches ou plutôt tailloirs saillants des chapiteaux intérieurs). Les profils B proviennent du vieux clocher de Notre-Dame de Chartres (extérieurs) [1140 environ]. Le profil C couronnait à l'extérieur le bas côté du chœur de la cathédrale de Paris (1165 environ). Les profils D extérieurs proviennent de l'église de Montréale (1180 environ) (Yonne); le profil E, d'une balustrade de l'intérieur de l'église de Vézelay (1190 environ); le profil F, du porche de Vézelay (1135 environ); le profil G extérieur, de la même église (1235 environ); le profil H extérieur (même époque).

[1] A, des antes du temple de Diane, propylée à Éleusis; B, des antes des propylées d'Éleusis; C, du temple de la Victoire Aptère, Athènes; D, du temple d'Apollon à Bassæ, Phigalie; E, du Forum triangulaire à Pompeii; G, idem; F, de Pompeii.

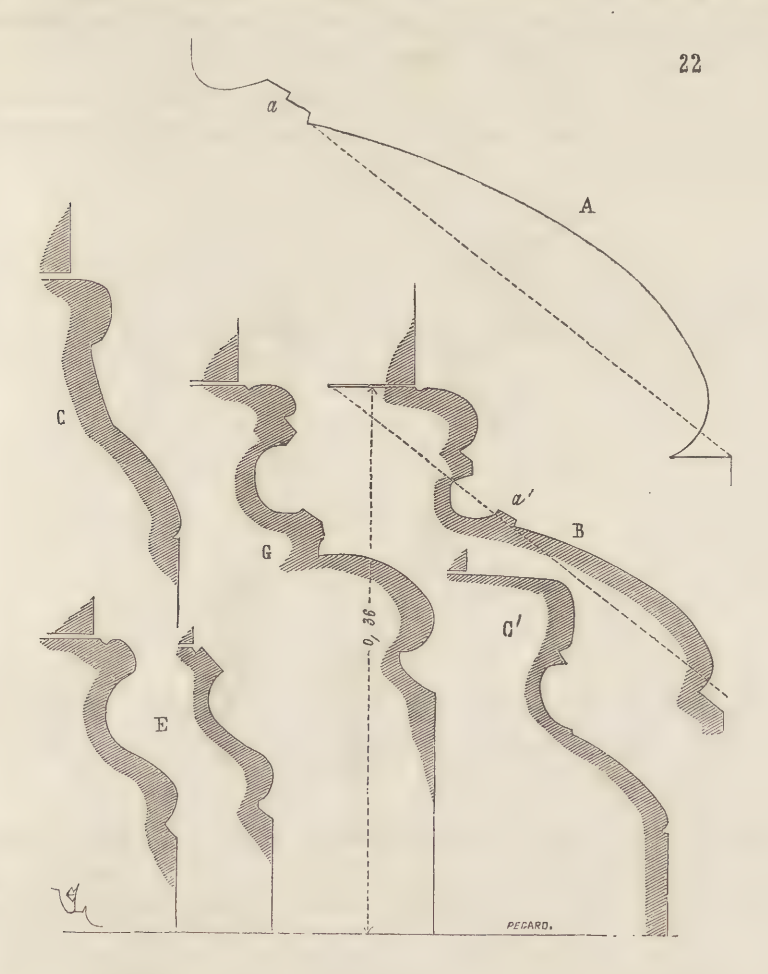
[2] Voyez dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, du XIe au XVe siècle, le articles BASE et GRIFFE.

Les profils E de socles reproduisent également le profil B de la figure 21. Comme les Grecs, ces artistes laïques du XIIe siècle ont



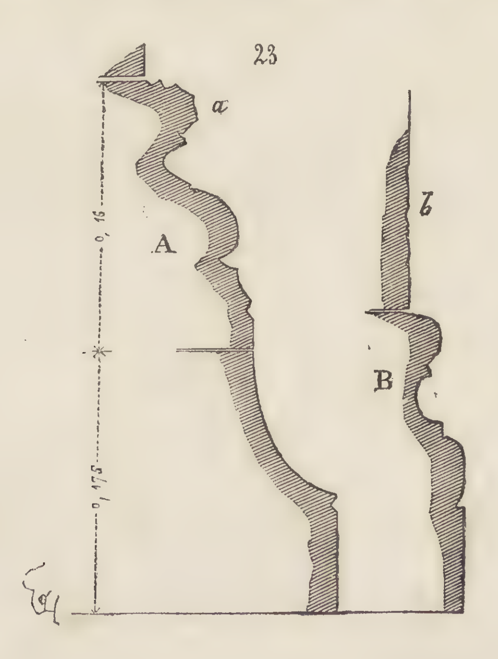
pensé que les tores des bases ne devaient point être tracés avec un seul trait de compas; qu'ils devaient s'empatter sur le sol et être cernés

par l'ombre vive d'une scotie bien accentuée. Nous avons donné dans la figure 21, en C, le profil d'une base ionique de la Victoire Aptère ; le gros tore de cette base est cannelé horizontalement ; cet exemple se reproduit dans le Pandrosium d'Athènes et dans d'autres édifices ioniques du temps de Périclès. Or, nous retrouvons ce même tore cannelé dans un certain nombre de monuments français du XIIe siè-



cle, particulièrement dans les provinces méridionales. La figure 23 présente en A le profil d'une base de colonne de l'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne) ; le tore supérieur *a* de cette base est cannelé horizontalement, et il est facile de reconnaître que toutes les moulures de cette base ont une physionomie grecque bien prononcée. Le profil de base B, qui provient de l'église de Déols (Châteauroux), présente également, comme beaucoup de profils de cette province appartenant au XII[e] siècle, un profil de base grecque. Les fûts des colonnes du

Berry sont souvent, à cette époque, faits au tour et striés horizontalement, ainsi qu'on peut le voir en *b*. Ces stries se retrouvent également sur des fûts de colonnes de l'époque des Sassanides, et même beaucoup plus tard, comme par exemple à l'Alhambra de Grenade. Ajoutons ici, pour achever ce qui concerne les bases de colonnes, que les artistes du XIIe siècle, lorsqu'ils ont posé les tores circulaires sur une plinthe carrée, ont eu le soin de renforcer les angles saillants de *griffes*, qui viennent épauler ces angles et empattent parfaitement le profil ; précaution que les Romains n'ont jamais eue, et qui certainement appartient au génie logique des Grecs comme au nôtre. Je conviens que ces noms d'Athènes



et de Saint-Antonin, de Pompeii et de Déols, accolés, sonneront étrangement pour quelques oreilles ; mais qu'y puis-je ? Les monuments sont là ; on m'accusera si l'on veut de les avoir regardés ; chacun peut en faire autant. Nous aurions quelques autres remarques analogues à faire, et les rapports entre l'art grec et l'art français du XIIe siècle ne se bornent pas à des profils : ils existent dans la sculpture. Voici, par exemple (fig. 24), un chapiteau de la salle capitulaire de l'église de Vézelay (1160 environ) qui rappelle beaucoup plus le style grec que le style romain, surtout que le style romain répandu dans les Gaules[1]. Si quelque élève de

[1] Si le lecteur veut recourir à la figure 16 du *Sixième Entretien*, il constatera les rapports frappants qui existent entre la sculpture du chapiteau de Vézelay donné ici et celle de la

24



CHAPITEAU DU XIIe SIECLE (VEZELAY

l'École des beaux-arts trouvait ce chapiteau en Macédoine, ou sur les bords du Bosphore, l'Académie déclarerait certainement qu'il est fort beau; mais il a le tort d'être à sa place, à 180 kilomètres de Paris, et de soutenir des voûtes intactes. Il a le tort d'appartenir au XIIe siècle et d'être sculpté par un artiste de notre pays.

Certainement, les artistes qui ont tracé ces profils et taillé des chapiteaux aux XIIe et XIIIe siècles, en France, ne connaissaient guère les monuments de l'Attique, de l'Ionie, de la Grande-Grèce et de l'Asie Mineure ; ils n'étaient point archéologues, mais ils raisonnaient, avaient des rapports de race avec ces vieilles civilisations de l'Orient occidental; ils aimaient le beau, profitaient des traditions et marchaient en avant. Ils abandonnaient la structure romaine, qui ne se prêtait plus aux mœurs modernes; ils cherchaient une structure propre à leurs besoins, à leurs matériaux, à leur état social, et, raisonnant comme les Grecs avaient raisonné (car il n'y a pas deux manière de raisonner), ils arrivaient, dans l'exécution des détails, à des résultats analogues à ceux obtenus par les Grecs de l'antiquité. En admettant même que cette sculpture soit due à une influence apportée d'Orient, il n'en faut pas moins reconnaître qu'en Orient il y a de la sculpture de toute sorte, et surtout de la très-médiocre sculpture romaine des bas temps ; les artistes français ont au moins choisi leurs modèles et ils ont choisi ceux qui se rapprochaient du sentiment grec. Mais, comme je le disais plus haut, l'architecture française abandonne dès les premières années du XIIIe siècle cette sculpture transmise, et adopte franchement la flore locale ; en cela, elle se rapproche encore de la méthode grecque : elle n'imite pas le modèle, l'exemple; elle part du même principe d'application incessante de nouveaux éléments.

Dans l'état de doutes, d'incertitudes où est tombée l'architecture à notre époque ; à travers tant de doctrines aussi peu raisonnées les unes que les autres, il est nécessaire d'apporter une critique attentive, de connaître quels sont les principes en vertu desquels cet art s'est développé au milieu des civilisations qui ont précédé la nôtre. De ce qu'on vient de lire, on peut conclure que l'art grec et l'art romain n'ont, quant au fond, nuls rapports; que si l'architecture romaine convient à un grand peuple cosmopolite, comme l'ont été les Romains; si elle est l'expression vraie de cette civilisation prodigieuse, ce n'est pas une *architecture*

frise de la Porte-Dorée à Jérusalem. En admettant que cette frise appartienne au temps d'Hérode le Grand, ou même au temps d'Adrien, dans l'un comme dans l'autre cas, elle a été certainement exécutée par des artistes grecs.

d'artistes, mais l'architecture d'un empire universel ; que si l'architecture grecque est splendide, que si nous l'admirons et si nous avons la prétention de la comprendre, nous ne pouvons en même temps admirer l'architecture romaine ; que vouloir les adopter toutes deux, c'est vouloir admettre à la fois des principes rigoureux et l'indifférence en matière de principes : croire et ne pas croire ; que l'art romain a dû fatalement arriver à la décrépitude, parce qu'il empruntait partout des formes, sans chercher à les mettre en harmonie avec les principes de sa structure ; que l'art grec a fourni et fournira, tant que l'humaine espèce couvrira la terre, des éléments nouveaux, parce qu'il n'est autre chose qu'une application vraie des formes aux moyens et aux nécessités ; que nous, artistes occidentaux, par le tour logique de notre esprit, nous procédons plus volontiers comme les Grecs que comme les Romains, et que si, par une de ces réactions fréquentes dans l'histoire du monde, nous sommes retombés sous la domination des Romains, pour ce qui regarde les arts, comme les Grecs aussi, nous conservons au fond du cœur le sentiment du vrai dans l'art, prêts à lui laisser prendre un nouvel essor dès que la main des derniers *barbares* se sera desséchée au contact de la vérité.

DIXIÈME ENTRETIEN

SUR L'ARCHITECTURE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. SUR LA MÉTHODE.

Il faut avoir le courage de le reconnaître, en fait d'architecture, soumis à beaucoup de préjugés, à un certain nombre de traditions, habitués à la confusion, les idées comme les principes nous manquent; et plus les monuments que nous élevons se chargent de détails, plus ils sont riches par la réunion de nombreux éléments, plus ils trahissent l'oubli des grands principes et l'absence d'idée chez les artistes qui concourent à leur exécution.

Les cabinets de nos architectes sont remplis de renseignements, de livres, de dessins; mais quand il s'agit d'élever le moindre édifice, si les éléments matériels affluent, la pensée de l'artiste est rétive et refuse de tirer quelque chose de neuf de tant de documents amassés sans critique. On signale partout des qualités, de l'étude, souvent une belle exécution; une idée rarement, l'observation d'un principe plus rarement encore. Nos monuments paraissent être des corps dépourvus d'âme, restes d'une civilisation effacée, langage incompréhensible, même pour ceux qui l'emploient. Un respect irréfléchi pour certaines formes tient lieu de l'idée créatrice, et nos architectes font songer à ces bonnes gens qui croient faire leur salut en récitant des prières latines dont ils n'entendent pas le sens, et qu'ils écorchent sans scrupule. Ont-ils même la foi qui, à la rigueur, peut suppléer à l'intelligence des choses? Il est permis d'en douter. Comment s'étonner si le public reste indifférent et froid devant

des œuvres vides d'idées, trop souvent dépourvues de raison, et que l'on ne saurait estimer qu'au prix qu'elles ont coûté ? « C'est fort cher, donc ce doit être beau. »

Le XIXe siècle est-il condamné à finir sans avoir possédé une architecture à lui ? Cette époque si fertile en découvertes, qui accuse une grande puissance vitale, ne transmettra-t-elle à la postérité que des pastiches ou des œuvres hybrides, sans caractère, impossibles à classer ? Cette stérilité est-elle une des conséquences inévitables de notre état social ? Dépend-elle de l'influence exercée par une coterie caduque sur l'enseignement, et une coterie, qu'elle soit jeune ou vieille, peut-elle acquérir un pareil pouvoir au milieu d'éléments vivants ? Non, certainement. Pourquoi donc le XIXe siècle n'a-t-il pas une architecture ? On bâtit partout et beaucoup ; les millions sont répandus par centaines dans nos cités, et c'est à peine si l'on peut constater quelques essais d'une application vraie et pratique des moyens considérables dont nous disposons.

Depuis la révolution du dernier siècle, nous sommes entrés dans la phase des transitions, nous cherchons, nous accumulons force matériaux, nous fouillons dans le passé, nos ressources se sont accrues ; que nous manque-t-il donc pour donner un corps, une apparence originale à tant d'éléments variés ? Ne serait-ce pas simplement une méthode ? Dans les sciences comme dans les arts, le défaut de méthode, soit qu'on étudie, soit qu'on prétende appliquer les connaissances acquises, ne fait qu'accroître, avec les richesses, l'embarras et la confusion ; l'abondance devient une gêne. Cependant tout état transitoire doit avoir un terme, tendre vers un but que l'on entrevoit seulement du jour où, las de chercher à travers un chaos d'idées et de matériaux de toutes provenances, on se met à dégager certains principes du milieu de ce désordre, à les développer et à les appliquer à l'aide d'une méthode sûre. C'est là le labeur qui nous échoit, auquel nous devons nous attacher opiniâtrément, en combattant ces éléments délétères qui s'élèvent de tout état transitoire, comme les miasmes s'élèvent des matières en fermentation.

Les arts sont malades, l'architecture se meurt au sein de la prospérité, malgré des principes vitaux énergiques ; elle se meurt d'excès joints à un régime débilitant. Plus les connaissances s'accumulent, plus il faut de force et de rectitude de jugement pour s'en servir avec fruit, plus il faut recourir à des principes sévères. La maladie dont l'art de l'architecture semble atteint date de loin, elle ne s'est pas développée en un jour, on la voit progresser depuis le XVIe siècle jusqu'à notre temps ; depuis le moment où, après une étude très superficielle de l'architecture antique de Rome, dont on prétendait imiter certaines apparences, on a cessé de se préoccuper

avant toute chose de l'alliance de la forme avec les besoins et avec les moyens de construction. Une fois hors de la vérité, l'architecture s'est de plus en plus fourvoyée dans des voies sans issues. Essayant, au commencement du siècle, à reprendre les formes de l'antiquité, sans se soucier davantage d'en analyser et d'en développer les principes, elle n'a pas retardé d'un jour sa chute. Alors dépourvue des lumières que la raison seule peut fournir, elle a tenté de se rattacher au moyen âge, à la renaissance; cherchant l'emploi de certaines formes sans les analyser, sans recourir aux causes, ne voyant que les effets, elle s'est faite *néo-grecque*, *néo-romane*, *néo-gothique*, elle a demandé des inspirations aux fantaisies du siècle de François Ier, au style pompeux de Louis XIV, à la décadence du XVIIe siècle; elle est devenue sujette de la mode, à ce point, qu'au sein de l'Académie des beaux-arts, sur ce terrain classique, dit-on, nous avons vu surgir des projets présentant le mélange le plus bizarre de styles, de modes, d'époques et de moyens, mais sans jamais faire pressentir le moindre symptôme d'originalité. C'est qu'il n'y a d'originalité possible qu'avec la vérité, que l'originalité n'est autre chose qu'une des formes que prend la vérité pour se manifester; et ces formes heureusement sont infinies. Aussi, quels qu'aient été les efforts tentés dernièrement pour associer tant de styles et tant d'influences, pour satisfaire à toutes les fantaisies du moment, ce qui frappe le plus dans tous nos monuments modernes, c'est la monotonie.

En architecture, il y a, si je puis m'exprimer ainsi, deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction. Être vrai selon le programme, c'est remplir exactement, scrupuleusement, les conditions imposées par un besoin. Être vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivant leurs qualités et leurs propriétés. Ce que l'on considère comme des questions purement d'art, savoir : la symétrie, la forme apparente, ne sont que des conditions secondaires en présence de ces principes dominants.

Permis aux Indiens d'élever en pierre des stoupas qui figurent des empilages de bois; permis aux Grecs de l'Asie Mineure, aux Cariens ou aux Lyciens de faire en marbre des monuments qui simulent encore des châsses de bois; permis aux Égyptiens de construire en blocs énormes des temples évidemment empruntés, comme forme, à des constructions de roseaux et de pisé : ce sont là des traditions respectables d'arts primitifs pleines d'enseignements, curieuses, mais qu'il serait ridicule d'imiter. Déjà les Doriens et les Grecs de l'Attique se dépouillent de ces langes. Les Romains élèvent franchement des monuments concrets, dont les

formes sont absolument l'expression des moyens de construction qu'ils adoptent, et qui tirent leur beauté de cette expression vraie. Les Romains sont des hommes mûrs, ce ne sont plus des enfants, ils raisonnent. Nos devanciers, au moyen âge, vont encore plus loin que les Romains dans cette voie; ils ne veulent même plus de l'architecture concrète, de la ruche moulée, ils veulent une architecture où toute force est apparente, où tout moyen de structure devient l'origine d'une forme; ils adoptent le principe des résistances actives; ils introduisent l'équilibre dans la structure: de fait, ils sont déjà poussés par le génie moderne, qui veut que chaque individu comme chaque produit, ou chaque objet, ait une fonction à remplir distincte, tout en tendant à une fin commune. Ce travail suivi, logique, de l'humanité, doit être continué; et pourquoi donc l'abandonnons-nous? Pourquoi nous, Français du XIX[e] siècle, procédons-nous (avec bien moins de raisons, certes) comme procédaient les Égyptiens, et reproduirions-nous des formes d'architecture d'une autre civilisation, ou d'un état relativement primitif, avec des matériaux ne se prêtant pas à la reproduction de ces formes? Quelle est l'institution théocratique qui nous contraint à faire ainsi injure au sens commun, à répudier les progrès évidents des siècles antérieurs, le génie des sociétés modernes?

Le XIX[e] siècle, comme toutes les époques de l'histoire fertiles en grandes découvertes, favorables à certains progrès moraux ou matériels, s'est jeté avec une sorte de mouvement passionné dans une voie d'examen. Il apporte l'esprit d'analyse dans l'étude des sciences, de la philosophie et de l'histoire. Il fait de l'archéologie plus qu'une science spéculative; il prétend en tirer des connaissances pratiques, peut-être un grand enseignement pour l'avenir. Jamais l'axiome : « Les plus jeunes sont les plus vieux », n'a pu être aussi bien appliqué qu'aux générations présentes. Déjà dans l'étude des phénomènes naturels et de la philosophie, l'esprit de méthode a produit des résultats considérables; mais cet esprit de méthode n'a point encore été appliqué aux travaux archéologiques concernant les arts; on a réuni des matériaux en grand nombre, sans avoir pu classer les découvertes faites de manière à en tirer une conclusion pratique. Et cependant sur cet amas de matériaux accumulés, des discussions prématurées se sont ouvertes, parce qu'on ne s'était pas d'abord entendu sur les principes. Il est donc essentiel d'appliquer à la connaissance des arts du passé une méthode rigoureuse, et je ne vois pas que l'on puisse mieux faire que de s'en tenir à cet égard aux quatre préceptes de Descartes, lequel les considérait comme suffisants, « pourvu, disait-il, que je prisse » une ferme et constante résolution de ne manquer pas une seule fois à les

» observer. Le premier, ajoute-t-il, était de ne recevoir jamais aucune
» chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle, c'est-à-dire
» d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention, et de ne com-
» prendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si
» clairement et si distinctement à mon esprit que je n'eusse aucune occa-
» sion de le mettre en doute.

» Le second, de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en
» autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les
» mieux résoudre.

» Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant
» par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter
» peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus com-
» posés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent
» point naturellement les uns les autres.

» Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers et des
» revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. »

On n'a rien dit de mieux et de plus applicable au sujet qui nous occupe. Suivons ces préceptes dans l'étude et la pratique de l'art, et nous trouverons l'architecture qui convient à notre temps, ou nous préparerons au moins la voie à ceux qui nous suivent, car un art ne se fait pas en un jour. En effet, si dans l'étude des arts du passé nous apportons un esprit d'examen assez attentif, assez éclairé pour démêler le faux du vrai, pour extraire des traditions les principes primordiaux, nous aurons d'abord dépouillé ces arts des diverses influences qui ont modifié successivement leur expression, et nous arriverons à trouver celles, parmi ces expressions, qui s'accordent le mieux avec les principes immuables ; nous considérerons alors ces expressions, ou ces formes, si l'on veut, comme étant celles qui se rapprochent le plus de la vérité. Nous pourrons les admettre comme des types. Si de l'archéologie on veut arriver à une application immédiate de ce qu'elle met à notre disposition, ce premier dépouillement est nécessaire, il nous fait distinguer l'étude purement spéculative de l'étude tendant à un résultat pratique.

Ainsi, par exemple, je constate que la plupart des monuments de l'Asie Mineure, d'une haute antiquité, ceux que nous possédons encore, ne donnent, en pierre, que des formes empruntées à la charpenterie ; je puis étudier ces monuments comme présentant des traditions d'un grand intérêt, mais je ne saurais en tirer une application. Je vois comment une race d'hommes transportés d'une contrée boisée dans un pays dépourvu de bois a conservé la tradition de ses arts primitifs ; je constate la tradition, mais je reconnais en même temps que la tradition est contraire aux prin-

cipes élémentaires de l'art de l'architecture. De même, si j'examine les monuments de Thèbes, je trouve entre les formes et les moyens de construction adoptés la plus étrange contradiction : je vois des hommes qui arrivent à élever en pierre, et par des moyens d'une puissance prodigieuse, des simulacres de cabanes de roseaux et de boue. Cela est curieux au dernier point, cela produit les résultats les plus surprenants, cela peut même être très beau, mais je ne trouve pas là une application possible au milieu d'une civilisation comme la nôtre. Ce n'est que lorsqu'on pose le pied sur le sol occupé par les précurseurs de la civilisation occidentale que l'on commence à trouver des populations ayant su faire concorder la forme avec les principes. Les Grecs sont les premiers qui aient introduit l'esprit d'examen, la logique et le raisonnement, supérieur à la tradition, dans l'art de l'architecture. Entre les édifices de la Grèce et ceux de l'Inde il y a toute la distance qui sépare Platon de Bouddha. Mais en repoussant le Bouddha et en admirant Platon, et précisément parce que je l'admire, je ne saurais, au milieu du XIXe siècle, élever des monuments comme ceux que l'on construisait autour de lui. Les Grecs, en faisant dominer les principes sur la forme, et en soumettant même la forme aux principes, nous montrent le chemin, et plus nous sommes ravis en voyant combien les restes de l'Acropole d'Athènes sont la vive expression de la civilisation athénienne du temps de Périclès, moins nous chercherons à imiter la forme de ces débris, puisque notre état social et nos habitudes civiles ou privées diffèrent essentiellement de l'état social et des habitudes des contemporains de Socrate.

Dans l'étude des arts du passé, il y a donc à séparer absolument la forme qui n'est que l'empreinte d'une tradition, forme irréfléchie, de la forme qui est l'expression immédiate d'un besoin, de l'état d'une société, et cette dernière étude seule peut avoir des conséquences pratiques, non point par l'imitation de cette forme, mais par l'intelligence qu'elle donne d'une application d'un principe.

Donc, conformément au premier précepte de Descartes, en étudiant les divers arts des âges antérieurs, il est clair, il est évident qu'il n'y a nulle raison à imiter en pierre une structure de bois ou de pisé, et que par conséquent je dois écarter, comme partant d'un faux principe, tout art qui, soumis à des traditions, se laisse entraîner ainsi en dehors de la vérité dans son expression, mais que je dois m'appliquer à considérer attentivement par quels moyens certains peuples sont arrivés à donner une forme à leur architecture, en soumettant celle-ci à leurs besoins, à leurs usages, et aux matériaux dont ils disposaient. Ainsi envisagées, les études archéologiques doivent nous être d'un grand secours, car elles

font passer devant nos yeux autant de formes diverses qu'il y a eu de civilisations et de moyens différents ; elles assouplissent notre esprit et doivent le rendre apte à faire l'application, non pas des formes que nous voyons, mais des principes qui ont produit ces formes; si bien que l'étude des arts des Grecs nous conduit ainsi (la faisant avec un esprit de critique et d'examen) à nous éloigner autant des formes de l'architecture de ces peuples que s'en éloigne notre civilisation moderne.

Passant au second précepte, j'examinerai cependant s'il n'est pas, parmi ces exemples que je fais passer successivement sous mes yeux, des règles immuables, indépendantes, soit de l'état social, soit de l'emploi des matériaux : c'est alors que je reconnaîtrai qu'en effet l'harmonie dans les proportions est établie sur certaines formules géométriques, que je retrouverai ces formules appliquées à des arts en apparence très différents, ainsi que j'ai pu le constater dans le précédent Entretien; que des besoins semblables, l'obligation de résister aux mêmes agents, le désir de produire certains effets pour les yeux, ont fait adopter des profils, des tracés analogues, à des siècles de distance, par des peuples qui ne se connaissaient pas. Poussant l'investigation aux limites extrêmes, procédant toujours par analyse, je constaterai que l'homme étant un, il y a entre tous les produits de son intelligence, lorsque celle-ci se laisse guider par la vérité, une identité telle que certaines formes de l'art reviennent toujours sous la main de l'artiste, et que, puisqu'elles reviennent, c'est qu'elles sont vraies, car le propre de la vérité est d'arriver à des conséquences semblables par des voies très différentes. Je constaterai encore que ces conséquences semblables peuvent avoir des apparences très différentes par la succession des raisons déduites de conditions différentes. Je m'explique.

Je possède de grands matériaux résistants, et je n'ai à élever qu'un monument petit, relativement à la dimension de ces matériaux; il est conforme à la raison simple de ne point passer mon temps à débiter ces matériaux en petits fragments pour construire mon édifice. J'élève donc des *styles*, des supports verticaux, des colonnes, sur lesquels je pose des traverses, des linteaux, des plafonds. Mais les grands matériaux sont difficiles à extraire, à transporter, à dresser ou à élever; je les emploierai toutefois pour une claire-voie, un portique. Mais j'élève un mur derrière ce portique, un mur de *cella*, par exemple; alors ce sont des matériaux de dimension médiocre que j'apporte sur mon chantier, je les taille et les pose les uns sur les autres sans peine. J'ai élevé la claire-voie de mon portique avec de grandes pierres, parce que je me renferme ainsi dans des conditions excellentes de stabilité, j'évite les poussées, les

dislocations; mais j'ai construit mon mur avec de petites pierres, parce que cela est plus facile, plus prompt et suffisamment solide. Cependant ce mur est percé d'une porte, il a des retours d'équerre, je vais chercher de grandes pierres pour faire les chambranles de la porte, et j'en dresse verticalement aux angles du mur, afin de maintenir et de roidir les parties de l'édifice élevées en petits matériaux. J'obtiens ainsi un monument rigoureusement construit suivant les lois les plus simples de la statique et suivant les conditions qui me sont imposées et par le programme et par la nature des matériaux.

Le programme change. C'est au contraire un immense édifice qu'il me faut élever avec des pierres qui ne sont pas de dimensions plus fortes que celles employées tout à l'heure. Il ne s'agit plus seulement de couvrir des travées par des linteaux de 2 ou 3 mètres de portée, de soutenir ces linteaux et les plafonds à 6 ou 8 mètres de hauteur, d'obtenir une salle de 20 à 30 mètres de surface; mais bien de franchir des espaces de 10 à 15 mètres, d'élever des étages de galeries, de trouver plusieurs nefs couvertes; en un mot, de construire une grande église au lieu d'un temple grec. Il est clair que je dois entièrement changer tout le système de la structure, et cependant j'emploierai encore les monolithes, même les plates-bandes : au moyen de ces monolithes, je roidirai, comme ont fait les Grecs, la construction de petit appareil; je pourrai, à l'aide de ces faisceaux de monolithes, maintenir des murs énormes dans leur plan vertical; je pourrai résister à la pression des voûtes, éviter les effets produits par les tassements.

Au lieu de plates-bandes de pierre et de plafonds de charpente, ce sont des voûtes qu'il me faut construire. Je chercherai le système de voûtes qui se rapproche le plus du plafond, non comme apparence, mais comme résultat, c'est-à-dire celui qui pousse le moins en reportant toutes les charges sur certains points d'appuis choisis; et ainsi procédant d'après le raisonnement appliqué par les architectes grecs, employant les mêmes moyens, partant des mêmes principes, j'arriverai à obtenir des apparences très différentes, parce que j'aurai dû satisfaire à un programme très différent. Rien ne m'empêchera d'ailleurs d'adopter le système d'ornementation et les profils que les Grecs auraient adoptés suivant la place et la destination. Je vais plus loin encore : j'observe que les Grecs, dans la construction de leurs temples, ont cherché, par des moyens puissants, à *étayer*, pour ainsi dire, leur bâtisse; j'observe qu'ils ont posé en dehors les grands appareils, et à l'intérieur les petits; qu'ils ont été jusqu'à donner à leurs colonnes d'angle une inclinaison vers le centre de l'édifice, et aux lignes horizontales une dépression vers le milieu, afin de reporter toutes les

charges à l'intérieur. Ayant un immense édifice à construire, je partirai du même principe ; mais comme les moyens dont je dispose sont, relativement à la dimension, très faibles, ce ne sera pas par des dépressions et de légères inclinaisons de piles que je pourrai empêcher l'écartement des constructions, ce sera par des arcs-boutants, par des contre-forts, par un système d'étayement extérieur.

Apportant donc l'esprit de méthode dans l'étude des parties des monuments qui passeront sous mes yeux, j'arriverai ainsi à découvrir que des principes identiques produisent des résultats très différents en apparence, parce que les conditions auxquelles il a fallu se soumettre étaient différentes, et que cependant, pour obtenir ces résultats différents, le génie de l'homme, étant *un*, a procédé de la même manière et est arrivé à une même expression dans maints détails.

Le troisième précepte explique la nécessité du classement vrai ou fictif; et en cela notre auteur semble avoir pressenti la nature des études qui doivent nous servir pour composer une architecture. En effet, si dans l'étude de l'archéologie spéculative il n'y a qu'une sorte de classement, le classement chronologique, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de faire tendre cette étude vers un but pratique. Les exemples recueillis doivent alors être rassemblés par natures, et suivant les applications analogues des principes immuables. Nous verrons ainsi qu'il n'y a que trois architectures : l'architecture de bois, l'architecture concrète, si bien développée par les Romains, et l'architecture d'appareil, arrivée à sa perfection chez les Grecs. Avec l'architecture concrète naît la voûte et tout ce qu'elle entraîne; avec l'architecture d'appareil, la plate-bande, la statique dans sa plus simple expression. De ces deux dernières divisions le moyen âge a su faire un composé dans lequel la double influence se fait sentir simultanément; et ce composé, par cela même qu'il cherchait à concilier deux principes opposés, ou du moins très étrangers l'un à l'autre, a donné naissance à un nouveau principe ignoré de l'antiquité architectonique, celui de l'équilibre, principe qui plus que jamais peut se plier à toutes les exigences de notre état social moderne.

Quant au quatrième précepte, il ne fait qu'indiquer la nécessité de réunir le plus grand nombre de matériaux possible, afin de connaître ce qui a été fait, et de profiter de l'expérience acquise ; car il est important de ne point passer son temps à chercher la solution de problèmes déjà résolus, et de partir toujours du niveau obtenu. Mais la multiplicité des connaissances est un écueil pour l'architecte, s'il n'est pas parvenu à classer les matériaux qu'il a réunis suivant un ordre méthodique. Il est telle architecture, comme l'architecture égyptienne, par exemple, dont

les formes apparentes ne sont pas toujours d'accord avec la structure. Ce n'est pas à dire que ces formes ne doivent pas être soigneusement étudiées, mais en les étudiant il est bon de constater qu'elles conviendraient mieux à une construction de pisé et de bois revêtue de stucs qu'à une structure composée de pierres de grand appareil. Il est telle autre architecture, comme l'architecture romaine de l'empire, qui tire au contraire son principal mérite, la beauté de ses formes, d'un accord parfait entre la structure et l'apparence; mais par cela même que la qualité principale de cette architecture est celle-ci, nous ne saurions appliquer ses formes à une autre structure.

Des matériaux en grand nombre, réunis suivant cette méthode, il devient possible de connaître quelles sont les formes qui conviennent à telle ou telle structure; on ne risque plus de tomber dans cette confusion de styles, de procédés et de formes qui fait de la plupart de nos monuments modernes un composé incompréhensible et choquant. Une certaine école, fatiguée des imitations plus ou moins fidèles que l'on a faites des diverses architectures antérieures à notre temps, a pensé que de toutes ces architectures, en prenant partout ce qui paraissait bon, il était possible de composer une architecture nouvelle; c'est là une erreur dangereuse. Un style *macaronique* ne peut être un style nouveau. Son emploi ne prouve tout au plus que de l'adresse, de l'esprit et des connaissances peu approfondies; il n'est jamais la manifestation d'un principe et d'une idée. Ces sortes de composés, même les plus heureux, restent des œuvres isolées, stériles, ne pouvant être l'origine d'une ère nouvelle dans les arts. Les principes simples seuls sont productifs, et il est à remarquer que plus ils sont simples, plus leurs produits sont beaux et variés. Que nos lecteurs veuillent se souvenir de ce que nous disions, dans notre précédent Entretien, à propos de la création organique et des animaux vertébrés. Il y a certes un principe bien simple dans la création d'un reptile tel que la couleuvre! Que de variétés cependant entre le serpent et l'homme! Que de conséquences toujours déduites logiquement, et par une suite de transitions à peine sensibles, entre ces deux êtres! Quoi de plus simple que de poser horizontalement une pierre sur deux styles verticaux? Et cependant, de ce principe si simple, combien les Grecs ont-ils su tirer de conséquences? Quand les Romains ont été chercher quelque part, ou bien ont su trouver le principe de la voûte moulée, de la ruche, ils partaient certes d'une idée simple; à quelles combinaisons cependant ne sont-ils pas arrivés en s'appuyant sur cette conception primitive? Et quand les architectes français du XIIe siècle ont ajouté à ce principe de la voûte concrète celui de l'élasticité et de l'équilibre, jusqu'où n'ont-ils pas

été ? Ne sont-ils pas arrivés en moins d'un siècle aux dernières limites imposées par la matière?

Voici donc trois architectures, les deux premières partant de deux principes étrangers l'un à l'autre, et la troisième ajoutant un nouveau principe aux deux premiers, qui ont su trouver des formes rigoureusement déduites de ces principes et laisser des arts définis, caractérisés.

Et si nous examinons le côté philosophique de la question, nous observons que les Grecs, divisés en petites républiques, ont choisi le genre d'architecture qui convenait le mieux à cet état social. Relativement peu nombreux, se considérant comme supérieurs au reste du genre humain, exclusifs, composant une sorte de société d'élite, passionnés pour la distinction et la beauté de la forme, ils devaient naturellement repousser dans l'art de l'architecture tout ce qui pouvait tendre à le vulgariser. Pour eux, la grandeur ne consistait pas dans l'étendue, dans les dimensions, mais dans le choix des proportions, dans la pureté d'exécution. Aussi tous leurs monuments sont-ils petits, si on les compare à ceux de leurs voisins, les Asiatiques, et surtout à ceux de la Rome impériale.

Nous observons encore que les Romains, mus par une idée sociale opposée à celle des Grecs, s'assimilant les peuples, les appelant à eux, les engageant ou les contraignant à devenir romains, adoptent de leur côté le genre d'architecture qui s'accordait le mieux à cet esprit cosmopolite. Ils semblent élever des monuments pour le genre humain tout entier, et ils les construisent par des procédés que les premiers manœuvres venus peuvent employer à Cologne aussi bien qu'à Carthage.

Si les Grecs apportent quelque chose dans l'architecture romaine, c'est, comme nous l'avons dit bien des fois, une parure, non pas un principe. Que fait plus tard l'esprit occidental en France, à Paris, centre au XIIe siècle des lumières de l'Europe ? Il introduit un élément moderne à travers les traditions dégénérées de l'empire. Il compte avec les forces mécaniques, il emploie les matériaux en raison de leur nature, et seulement en raison de leur nature; il cherche les lois de l'équilibre qui devront remplacer les lois de stabilité inerte, seules connues des Grecs et même des Romains. Il pense à économiser la matière et à relever le travail de l'homme; il admet au sein de l'unité des masses et des ordonnances la variété dans les détails, c'est-à-dire l'individualité dans un ordre régulier, comme il admet aussi la liberté des moyens avec l'unité de conception. Mû par le démon de l'innovation, cet esprit rompt avec toutes les traditions, il veut dominer la matière; bientôt il va chercher l'ornementation, dont il enrichit ses édifices, dans la flore des champs,

qu'il étudie curieusement. Du grand monument religieux, il compose un cycle encyclopédique instruisant la foule par les yeux. Observateur, expérimentateur, il fait en architecture ce que Roger Bacon tentait dans les sciences, une véritable révolution. Chaque édifice est pour lui un échelon l'aidant à s'élever jusqu'au but qu'il entrevoit; montant toujours, il atteint bientôt les limites que lui assignent les éléments matériels dont il dispose.

Qu'eussent fait ces artistes, s'ils eussent eu entre les mains les matériaux et les moyens que nous possédons aujourd'hui? Et que ne ferions-nous pas si, au lieu de tâter de tous les arts sans en examiner les principes, nous voulions simplement partir du point où ils sont arrivés, des principes qu'ils ont reconnus? Il ne faut point nous le dissimuler, en architecture, aujourd'hui, nous nous soumettons à l'autorité des anciens, comme l'école, au XIIIe siècle, se soumettait à l'autorité d'Aristote, sans examen et sans le connaître. Mais que disait en 1267 ce moine, Roger Bacon, à propos de l'autorité accordée aveuglément au maître? Écoutons-le.

« Il y a un demi-siècle à peine, Aristote était suspect d'impiété et » proscrit des écoles. Le voilà aujourd'hui érigé en maître souverain! » Quel est son titre? Il est savant, dit-on; soit, mais il n'a pas tout su. Il » a fait ce qui était possible pour son temps, mais il n'est pas parvenu » au terme de la sagesse....... — Mais, dit l'École, il faut respecter les » anciens. — Eh! sans doute, les anciens sont vénérables, et l'on doit se » montrer reconnaissant envers eux pour nous avoir frayé la route; mais » on ne doit pas oublier que les anciens furent hommes, et qu'ils se sont » trompés plus d'une fois; ils ont même commis d'autant plus d'erreurs, » qu'ils sont plus anciens, *car les plus jeunes sont en réalité les plus* » *vieux:* les générations modernes doivent surpasser en lumières celles » d'autrefois, puisqu'elles héritent de tous les travaux du passé [1]. »

Dirions-nous autre chose aujourd'hui à l'École qui prétend nous faire oublier tout ce que les siècles du moyen âge nous ont appris? Ce même Roger Bacon, ce moine du XIIIe siècle, bien digne émule des artistes de ce temps, ne disait-il pas encore dans son *Opus tertium* [2], en s'élevant avec véhémence contre la routine scolastique :

« J'appelle science expérimentale celle qui néglige les argumentations, » car les plus forts arguments ne prouvent rien tant que les conclusions » ne sont pas vérifiées par l'expérience.

[1] *Compendium philosophiæ*, cap. I.

[2] Manuscrit de Douai.

» La science expérimentale ne reçoit pas la vérité des mains des » sciences supérieures ; c'est elle qui est la maîtresse, et les autres sciences » sont ses servantes.

» Elle a le droit, en effet, de commander à toutes les sciences, puis» qu'elle seule certifie et consacre leurs résultats.

» La science expérimentale est donc la reine des sciences et le terme » de toute spéculation. »

Et plus loin [1] : « Dans toute recherche il faut employer la meilleure » méthode possible. Or, cette méthode consiste à étudier dans leur ordre » nécessaire les parties de la science, à placer au premier rang ce qui » réellement doit se trouver au commencement, le plus facile avant le » plus difficile, le général avant le particulier, le simple avant le com» posé ; il faut encore choisir pour l'étude les objets les plus utiles, en » raison de la brièveté de la vie ; il faut enfin exposer la science avec » toute clarté et toute certitude, sans mélange de doute et d'obscurité. » Or, tout cela est impossible sans l'expérience, car nous avons bien » divers moyens de connaître, c'est-à-dire l'autorité, le raisonnement et » l'expérience ; mais l'*autorité n'a pas de valeur, si l'on n'en rend compte ;* » elle ne fait rien comprendre, elle fait seulement croire ; elle s'impose à » l'esprit sans l'éclairer. Quant au raisonnement, on ne peut distinguer » le sophisme de la démonstration qu'*en vérifiant la conclusion par l'expé» rience et par la pratique.* »

C'est bien ainsi que raisonnaient ces hommes du moyen âge, auteurs des monuments que nous admirons quelquefois aujourd'hui, et que nous connaissons si peu. Dans ces lignes, Roger Bacon résume les principes de l'école laïque d'architecture qui s'était élevée sur les dernières traditions de l'art roman. *Méthode, examen, expérience ;* son système est tout entier compris dans ces trois mots.

Reprenons les préceptes donnés par Descartes : « Ne jamais recevoir aucune chose pour vraie qu'elle ne fût évidemment reconnue comme telle. » Si ce précepte est applicable à la philosophie, il l'est plus encore à un art comme l'architecture qui repose sur des lois matérielles ou purement mathématiques. *Il est vrai* qu'une grande salle, qu'un vaisseau très long, très large et très haut, doit être éclairé par des fenêtres plus grandes que celles suffisantes pour une chambre ; le contraire est faux. *Il est vrai* qu'un portique supporté par des arcades ou des colonnes est fait pour abriter les promeneurs contre la pluie, le soleil et le vent ; donc les rapports entre la hauteur et la largeur de ce portique doivent être

[1] Cap. XIII.

tels, que le promeneur soit garanti contre les agents atmosphériques; le contraire est faux. *Il est vrai* qu'une porte doit être faite pour entrer dans un édifice ou pour en sortir, donc la largeur de cette porte doit être calculée en raison du plus ou moins grand nombre de personnes qui se présentent pour entrer ou pour sortir; mais si serrée que soit une foule, les gens qui la composent n'ont toujours pas plus de 2 mètres de hauteur, et, en supposant même que ces gens soient porteurs de lances, de bannières, de dais ou de drapeaux, armés de ces accessoires, ils n'atteindront pas plus de 4 ou 5 mètres; donc faire une porte de 5 mètres de largeur sur 10 de haut est absurde. *Il est vrai* qu'une colonne est un support, non une décoration, comme une frise ou une arabesque; donc, si vous n'avez que faire de colonnes, je ne puis m'expliquer pourquoi vous en garnissez vos façades. *Il est vrai* qu'une corniche est destinée à éloigner les eaux des parements; donc, si vous placez une corniche saillante dans un intérieur, je puis dire que c'est sans raison. *Il est vrai* qu'un escalier est nécessaire pour arriver aux étages supérieurs d'un édifice; que cet escalier n'est point un lieu de station, mais de passage, et que si vous lui donnez une importance relative trop grande pour les salles auxquelles il permet d'arriver, vous faites peut-être un magnifique escalier, mais certainement un contre-sens. *Il est vrai* que la chose qui porte doit être proportionnée à la chose supportée, mais que si vous élevez un mur ou des piles en pierres de 2 et 3 mètres d'épaisseur pour ne porter que des planchers facilement soutenus par un mur d'un mètre d'épaisseur, vous faites une œuvre inexplicable, qui ne satisfait ni mes yeux et mon entendement, et que vous prodiguez inutilement une matière précieuse. *Il est vrai* que des voûtes doivent être contre-boutées par des contre-forts, quelle que soit la forme que vous donniez à ceux-ci; mais c'est mentir que de placer des pilastres saillants, des colonnes engagées, des contre-forts, si vous n'avez pas de résistance à opposer à des poussées. Il est inutile, je pense, de multiplier ce parallèle. Nous servant de cette façon de raisonner simple, que chacun peut admettre sans être versé dans l'art de l'architecture, et passant en revue les styles d'architecture appliqués dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, il sera facile de donner à ces différents styles leur valeur réelle. Nous verrons que les Grecs (leur état social et le climat sous lequel ils bâtissaient admis) sont restés fidèles observateurs de ces principes primitifs, dérivant du plus simple bon sens; que les Romains s'en sont souvent écartés; que les architectes laïques de l'école française des XIIe et XIIIe siècles s'y sont rigoureusement soumis, et que nous les avons à peu près mis de côté. On pourra donc classer les

diverses architectures et les études sur les monuments qu'elles ont produits d'après ce premier précepte, basé sur l'expression vraie des besoins et des nécessités de la structure. Ainsi une petite maison de Pompéi, une porte de ville, une fontaine ou un puits, prendront une valeur d'art supérieure quelquefois à celle d'un palais. En sachant dépouiller ainsi le vrai du faux, après mûr examen, nous parviendrons à connaître les manières diverses de l'exprimer employées par nos devanciers, car il ne suffit pas en architecture d'être vrai pour faire une œuvre recommandable, il faut encore donner à la vérité une forme belle ou tout au moins convenable, savoir la rendre claire, savoir l'exprimer avec adresse; et, dans les arts, tout en s'aidant du raisonnement le plus rigoureux et le plus logique, on reste souvent obscur, rebutant; on peut, en un mot, faire laid. Mais si parfois les conceptions les mieux raisonnées ne produisent en architecture que des œuvres repoussantes, jamais la véritable beauté n'a pu s'obtenir sans le concours de ces lois invariables basées sur la raison. A toute œuvre absolument belle, on trouve toujours un principe rigoureusement logique.

Les études dirigées d'abord conformément à ce premier précepte, passons au second : « ...de diviser, dit Descartes, chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait, et » qu'il serait requis pour les mieux résoudre. » Nous restons encore ici sur le terrain de l'étude spéculative; c'est l'analyse poussée jusqu'aux dernières limites. En effet, si nous examinons des édifices anciens, nous voyons des œuvres complètes, achevées, des composés. Nous sommes obligés, pour les comprendre dans toutes leurs parties, de faire un travail au rebours de celui auquel le compositeur s'est livré. Celui-ci a procédé de la conception première à l'apparence définitive, du programme et des moyens disponibles au résultat; nous, il nous faut passer par l'apparence pour arriver successivement à la conception et à la connaissance du programme et des moyens; faire, pour ainsi dire, l'anatomie de l'édifice et constater les rapports plus ou moins parfaits qui existent entre cette apparence qui nous frappe tout d'abord et les moyens cachés, les raisons qui en ont déterminé la forme. Cette seconde partie des études, longue, difficile, ardue, est le meilleur exercice auquel on puisse se livrer si l'on veut apprendre à composer, à créer. Pour arriver à la synthèse, il faut nécessairement passer par l'analyse. Or, plus une civilisation est compliquée, plus les monuments qu'elle élève cachent les ressorts qui ont servi à leur conception, à leur érection, et qui doivent contribuer à assurer leur durée. Si l'analyse d'un temple grec peut être faite en quelques jours, il n'en est pas de même pour une

salle de thermes romains, et, à plus forte raison, pour une de nos cathédrales françaises; et puisque notre civilisation moderne est très compliquée, s'il est bon de commencer les études par l'analyse des œuvres antiques les plus simples, on ne saurait s'y arrêter; il faut bien que nous passions successivement à l'analyse des œuvres plus complexes et que nous sachions comment, avant nous, certains architectes sont arrivés à résoudre des problèmes chaque jour plus étendus, encombrés de détails, hérissés d'obstacles; à élever des édifices possédant, si je puis m'exprimer ainsi, un organisme beaucoup plus délicat et surtout plus compliqué.

Vouloir restreindre les études propres à former des architectes à quelques monuments de l'antiquité qui ne nous sont même pas parvenus complets, ou à des imitations plus ou moins heureuses de ces monuments, ce n'est pas le moyen d'obtenir ce qu'on demande partout, une architecture du XIXe siècle. Il est mieux de tenir compte de cette longue suite d'efforts qui ont développé des principes et des moyens nouveaux, de considérer tout travail humain comme une chaîne dont les anneaux sont rivés suivant un ordre logique.

Le troisième précepte nous introduit dans l'application, car il s'agit « de » conduire par ordre ses pensées, en commençant par les objets les plus » simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme » par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composés, et supposant » même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement » les uns les autres. » En effet, si par l'analyse nous sommes arrivés du composé au simple, de l'œuvre complète, de l'apparence, aux moyens et motifs qui ont produit cette apparence, il deviendra plus aisé, lorsque nous voudrons composer à notre tour, de procéder par ordre et de faire passer en avant les raisons premières pour arriver successivement aux conséquences. Les raisons premières, déterminantes en architecture, ne sont autres que le programme et les moyens matériels. Le programme n'est que l'énoncé du besoin. Quant aux moyens, ils diffèrent; ils peuvent être restreints ou étendus; quels qu'ils soient, il faut les connaître et en tenir compte: on peut satisfaire au même programme par des moyens très différents, en raison du lieu, des matériaux et des ressources dont on dispose. On nous demande de bâtir de grandes salles d'assemblée pour deux mille personnes dans divers lieux. Mais, en A, on nous fournit des matériaux d'une qualité supérieure; on met à notre disposition des sommes considérables; nous possédons de la pierre dure, du marbre ou du granit. En B, nous ne pouvons avoir que de la brique, du bois; nos ressources sont minimes. Donnerons-nous à ces deux salles une même superficie? Évidemment, puisqu'il nous faut en A comme en

B placer deux mille personnes. Leur donnerons-nous la même apparence? Évidemment non, puisque les moyens que nous possédons en B ne sont pas ceux dont nous disposons en A. Tout en satisfaisant à un même programme, il nous faudra donc adopter deux modes d'architecture très différents; et si, avec de la brique et du bois de sapin, nous prétendons simuler une structure de pierre ou de marbre, au moyen d'enduits et de peintures, de l'art nous faisons un assez triste emploi. Un programme rempli, une structure donnée, ne suffisent pas pour produire une œuvre d'art; il faut avec cela une forme. Certainement le programme aussi bien que la structure devront influer sur cette forme; mais en nous soumettant exactement à l'un et en observant la seconde, nous pouvons cependant adopter des formes très diverses. Quelle est celle qui convient le mieux aujourd'hui à notre civilisation? C'est probablement la plus souple, la plus docile; celle qui se prêtera le mieux aux détails infinis de notre existence compliquée à l'excès. Où trouvons-nous, sinon des modèles, au moins des précédents de cette forme prêts à toutes les exigences? Est-ce dans l'antiquité grecque? ou même dans l'antiquité romaine? Plutôt dans cette dernière. Mais encore, comment, par exemple, partir de l'architecture romaine pour faire emploi du fer? N'est-ce pas plutôt dans ces œuvres de l'école laïque du moyen âge? Ces artistes n'ont-ils pas pressenti les ressources que nous fournissent l'industrie, la mécanique, et la facilité extrême des transports à de grandes distances? Et n'y a-t-il pas, par exemple, les plus grands rapports entre la bibliothèque Sainte-Geneviève, bâtie depuis peu, et la grande salle du Palais, à Paris, brûlée au commencement du XVII[e] siècle. L'appoint antique jeté dans la salle moderne a-t-il ajouté quelque chose au mérite de l'œuvre? N'a-t-il pas plutôt contribué à en altérer l'unité en mêlant des éléments étrangers les uns aux autres, en présentant réunies des formes dérivant de deux principes opposés.

En suivant, dans la composition, le troisième précepte de Descartes, le programme étant rempli et la structure adoptée, qu'avons-nous à faire pour procéder du simple au composé? 1° Connaître d'abord la nature des matériaux que nous devons employer; 2° donner à ces matériaux la fonction et la puissance relatives à l'objet, les formes exprimant le plus exactement et cette fonction et cette puissance; 3° admettre un principe d'unité et d'harmonie dans cette expression, c'est-à-dire l'échelle, un système de proportion, une ornementation en rapport avec la destination et qui ait une signification, mais aussi la variété indiquée par la nature diverse des besoins à satisfaire.

Qu'est-ce que connaître la nature des matériaux que l'on doit mettre

en œuvre dans un édifice ? Est-ce savoir que la pierre est gélive ou ne l'est pas ; qu'elle résiste ou ne résiste pas à une pression de .....? Est-ce ne pas ignorer que le fer forgé peut subir un tirage considérable, et que la fonte soit rigide ? Oui, certainement ; mais c'est plus que cela. C'est connaître l'effet que l'on peut obtenir par l'emploi de ces matériaux, suivant certaines conditions : une pierre posée en délit, un monostyle, a, pour les yeux, une tout autre signification qu'un empilage d'assises ; un revêtement de grandes dalles ne produit pas l'effet d'un parement en carreaux de pierres basses. Un arc composé de claveaux extradossés a une tout autre apparence qu'un arc à crossettes. Une plate-bande appareillée n'a pas l'aspect robuste d'un linteau monolithe. A section semblable, une archivolte composée de plusieurs rangs de claveaux superposés possède d'autres qualités et fait naître une autre idée que celle taillée dans un seul rang. Un appareil absolument jointif, comme les appareils des Grecs et ceux des Romains, convient à des formes qui ne peuvent admettre un appareil entre les joints duquel il existe un lit de mortier. Trois pierres moulurées, composant un chambranle de porte ou de fenêtre contre lequel vient s'arrêter une construction enduite, présentent une nécessité et par suite une forme architectonique compréhensible et d'un bon effet ; mais un chambranle taillé dans des assises horizontales choque la raison et les yeux. De même, l'appareil qui ne coïncide pas avec les divers membres de l'architecture, dont les lits ne sont pas placés immédiatement au-dessus et au-dessous des bandeaux, socles, moulure des soubassements, détruit l'effet que doit produire une composition. — Donner aux matériaux la fonction et la puissance relatives à l'objet, les formes exprimant le plus exactement et cette fonction et cette puissance, — c'est là un des points les plus importants de la composition. On peut donner à la structure la plus simple un style, une distinction particulière, si l'on sait employer exactement les matériaux, en raison de leur destination. Une simple chaîne de pierre, placée dans un mur, devient ainsi une expression de l'art. Une colonne, un pilier, exactement taillés, suivant la résistance de la matière, en raison de ce qu'elle doit porter, ne peuvent manquer de satisfaire les yeux. Un chapiteau galbé de même, en raison de ce qui le surmonte, de la fonction qu'il remplit, prend toujours une belle forme. Un encorbellement, laissant voir sa destination, produira toujours plus d'effet qu'une forme indécise, dissimulant la force nécessaire à ce membre d'architecture. — Admettre un principe d'unité et d'harmonie dans l'expression des divers besoins indiqués par un programme, c'est-à-dire l'échelle, un système de proportion, une ornementation en rapport avec la destination et qui ait une

signification, mais aussi la variété indiquée par la nature diverse des besoins à satisfaire, — c'est à ce point de la composition architectonique où l'intelligence de l'artiste se développe. Quand les conditions du programme ont été satisfaites, quand le système de structure a été adopté; quand, dans les procédés, on a su apporter un raisonnement sûr, de façon à ne faire ni trop ni trop peu, à donner à toute matière la fonction, l'apparence ou, si l'on veut, la forme qui conviennent à ses propriétés et à son emploi, il faut chercher et trouver ces principes d'unité et d'harmonie qui doivent dominer toute œuvre d'art. C'est là l'écueil sur lequel ont échoué presque tous les architectes depuis le XVIe siècle: ou bien ils ont sacrifié les besoins, l'emploi judicieux des matériaux à une forme harmonique sans raison, ou ils n'ont su donner une apparence d'unité, de conception *une* à leurs édifices, en satisfaisant au programme et en employant judicieusement la matière. Mais il faut le dire, le premier de ces défauts est, depuis cette époque, le plus fréquent et celui contre lequel on est le moins en garde. L'architecture de la fin du XVIIe siècle, vantée outre mesure, et qui est encore au fond la maîtresse dans le domaine des arts, nous fournit les exemples les plus exagérés de ce déplorable système. Dans aucun pays et dans aucun temps on n'a poussé le fanatisme, dirai-je, pour la symétrie, pour ce qui s'appelait alors une *ordonnance*, aussi loin qu'on l'a fait sous le règne de Louis XIV. C'était la manie du souverain, et chacun s'y prêtait; il avait trouvé d'ailleurs un homme, médiocre architecte, vaniteux, ayant usurpé le nom d'un artiste, et qui se prêtait à toutes ses fantaisies, flattant à tout propos ses goûts pour l'uniformité fastueuse, y trouvant son compte et étouffant ainsi les derniers vestiges d'originalité de notre architecture française [1].

[1] A ce propos, il est bon de citer une anecdote curieuse rapportée par Saint-Simon. Elle fera connaître en quoi consistait le goût de Louis XIV pour les œuvres d'architecture:

« ..... Il s'amusoit fort à ses bâtimens (le roi); il avoit aussi le compas dans l'œil » pour la justesse, les proportions, la symétrie; mais le goût n'y répondoit pas, comme » on le verra plus tard. Ce château (Trianon) ne faisoit presque que sortir de terre, » lorsque le roi s'aperçut d'un défaut à une croisée qui s'achevoit de former, dans la lon- » gueur du rez-de-chaussée. Louvois, qui naturellement étoit brutal et de plus gâté jus- » qu'à souffrir difficilement d'être repris par son maître, disputa fort et ferme, et main- » tint que la croisée étoit bien. Le roi tourna le dos, et s'alla promener ailleurs dans le » bâtiment.

» Le lendemain il trouva Le Nôtre, bon architecte, mais fameux par le goût des jar- » dins qu'il a commencé à introduire en France, et dont il a porté la perfection au plus » haut point. Le roi lui demanda s'il avoit été à Trianon; il répondit que non. Le roi lui » expliqua ce qui l'avoit choqué, et lui dit d'y aller. Le lendemain même question, même » réponse; le jour d'après autant: le roi vit bien qu'il n'osoit s'exposer à trouver qu'il

Un des exemples les plus frappants de cette déviation du bon sens, et par conséquent du bon goût, est le château de Clagny, bâti par Hardouin Mansard (cet artiste médiocre dont nous parlions tout à l'heure), château qui passait sous le règne de Louis XIV pour un chef-d'œuvre. Certes, le programme est beau, la disposition agréable; mais combien l'architecte n'a-t-il pas torturé ce programme pour le revêtir d'une architecture symétrique. Ainsi, la grande galerie de l'aile droite présente en dehors la même ordonnance que l'aile gauche, qui ne contient que des chambres à coucher et des cabinets. Les fenêtres qui éclairent des garde-robes sur la cour sont identiquement pareilles à celles qui s'ouvrent dans le bâtiment du fond, sur des chambres de parade. La façade de la chapelle répète la façade de la salle de bain, disposée en pendant; et, pour comble d'erreur, le bâtiment de l'orangerie reproduit l'aile en regard, qui ne contient que les chambres des gens de service. Certainement le programme est rempli, mais avec quelles singulières concessions à la symétrie, à ce qu'alors on appelait la majesté de l'ordonnance. Au premier étage, les défauts sont plus choquants encore et l'architecture mo-

» eût tort ou à blâmer Louvois. Il se fâcha, et lui ordonna de se trouver le lendemain à » Trianon lorsqu'il y iroit, et où il feroit trouver Louvois aussi. Il n'y eut plus moyen de » reculer.

» Le roi les trouva le lendemain tous deux à Trianon. Il y fut question de la fenêtre. » Louvois disputa; Le Nôtre ne disoit mot. Enfin le roi lui ordonna d'alligner, de mesurer » et de dire après ce qu'il auroit trouvé. Tandis qu'il y travailloit, Louvois, en furie de » cette vérification, grondoit tout haut, et soutenoit avec aigreur que cette fenêtre étoit » en tout pareille aux autres. Le roi se taisoit et attendoit; mais il souffroit. Quand tout » fut bien examiné, il demanda au Nôtre ce qui en étoit; et Le Nôtre à balbutier. Le roi » se mit en colère, et lui commanda de parler net. Alors Le Nôtre avoua que le roi avoit » raison, et dit ce qu'il avoit trouvé de défaut. Il n'eut pas plutôt achevé, que le roi, se » tournant à Louvois, lui dit qu'on ne pouvoit tenir à ses opiniâtretés, que sans la sienne » à lui, on auroit bâti de travers et qu'il auroit fallu tout abattre aussitôt que le bâtiment » auroit été achevé. En un mot, il lui lava fortement la tête.

» Louvois, outré de la sortie et de ce que courtisans, ouvriers et valets en avoient été » témoins, arrive chez lui furieux. Il y trouva Saint-Pouange, Villacerf, le chevalier de » Nogent, les deux Tilladet, quelques autres féaux intimes, qui furent bien alarmés de le » voir en cet état. — « C'en est fait, leur dit-il, je suis perdu avec le roi; à la façon dont » il vient de me traiter pour une fenêtre, je n'ai de ressource qu'une guerre qui le » détourne de ses bâtimens et qui me rende nécessaire; or par..... il l'aura. En » effet, peu de mois après, il tint parole, et malgré le roi et les autres puissances, il la » rendit générale. Elle ruina la France au dedans, ne l'étendit point au dehors malgré » la prospérité de ses armes, et produisit au contraire des événemens honteux. »

Je veux bien que Saint-Simon soit une méchante langue et qu'il n'aime guère Louis XIV, que cette fenêtre n'ait pas été la cause première de la guerre terminée par la paix de Ryswick; l'anecdote n'en a pas moins, quant au fond, un grand caractère de vérité.

numentale gêne tous les services. Les escaliers, dissimulés dans la masse, sont petits, sombres et incommodes; la grande salle du bâtiment central interrompt absolument la circulation de plain-pied entre les deux ailes; des cloisons tombent dans des fenêtres, des pilastres se rencontrent en face des vides..... Je prends ce château, mais la plus grande partie des résidences princières de ce temps ne vaut pas mieux; partout les dispositions commandées par les besoins sont en complet désaccord avec l'architecture apparente. Certainement, ni les Grecs ni les Romains, qu'on nous présente comme des artistes excellents, non plus que les gens du moyen âge, n'ont procédé de cette façon. Les *villæ* antiques, les châteaux français, jusqu'au XVI[e] siècle, en fournissent la preuve. L'aspect d'unité, depuis le XVI[e] siècle, dans les œuvres d'architecture, n'a pu être obtenu qu'en torturant les programmes et les procédés de construction; mais si parfois on a cherché à s'affranchir de la tyrannie aveugle de la symétrie, on est bientôt tombé dans une sorte de mépris de la forme, remplaçant ainsi des règles absolues et irraisonnées par l'absence de toute règle; car les principes, manquant pour soustraire l'art à cette tyrannie, faisaient également défaut lorsqu'il s'agissait de créer quelque chose de neuf: ceux qui ne savent se défendre contre un pouvoir qui s'impose sans raison ne sauraient être aptes à se gouverner eux-mêmes. L'unité n'est donc autre chose, dans l'architecture moderne, que l'uniformité; en voulant éviter celle-ci, on n'a plus trouvé que le désordre. Et cependant, je le répète, les anciens, aussi bien que les artistes du moyen âge, ont soumis leurs œuvres aux principes de l'unité, sans jamais tomber dans l'uniformité. Chaque monument, pour peu qu'il diffère quant au programme, quant aux moyens de structure, prend une physionomie qui lui est propre, bien que l'on reconnaisse parfaitement à l'inspection de son ensemble, comme de ses moindres détails, qu'il appartient à telle période de l'art. Les études archéologiques n'auraient-elles pour résultat que de nous faire toucher du doigt les formes logiques qui appartiennent à chacun des styles de l'architecture du passé, depuis l'antiquité grecque jusqu'à l'époque de la renaissance, qu'elles nous rendraient un service considérable, aujourd'hui que nous rassemblons des formes étrangères les unes aux autres, suivant la mode ou le caprice du moment.

« Ce principe d'unité et d'harmonie dans l'expression des divers besoins indiqués par un programme » n'est donc ni la symétrie, ni l'uniformité, encore moins un mélange indigeste de styles divers et de formes dont il n'est pas possible de rendre compte, ce mélange fût-il fait avec adresse; c'est l'observation rigoureuse de l'échelle d'abord. — Qu'est-ce donc que

l'échelle? C'est le rapport du tout à l'unité. Les Grecs ont pris pour échelle non point une unité absolue, mais une unité relative, ce qu'on appelle le *module;* cela ressort de l'étude de leurs temples, car il est certain que dans leurs habitations les Grecs ont tenu compte de l'échelle absolue qui est l'homme. Mais fût-elle relative, l'échelle, par cela même qu'elle était le module, c'est-à-dire une unité composante, établissait dans chaque monument un rapport harmonique entre les parties et le tout [1]. Le grand temple grec est le petit vu avec un verre grossissant. Les parties et l'ensemble, dans le petit comme dans le grand, sont dans les mêmes rapports harmoniques; ce qui était parfaitement logique du moment que l'*ordre* composait à lui seul le monument. Les Romains, ayant à satisfaire à des programmes beaucoup plus étendus et compliqués que ceux des Grecs, admettent déjà dans les monuments qui leur appartiennent l'échelle absolue, c'est-à-dire une unité invariable; seulement, au lieu de prendre l'homme pour cette unité invariable, c'est une ordonnance qui leur sert de point de départ. Dans leurs grands édifices, il y a toujours un petit ordre qui sert d'échelle et donne l'idée de la dimension réelle du tout. Souvent, comme à l'extérieur des thermes de Dioclétien à Rome, par exemple, ce petit ordre n'a véritablement d'autre fonction que de fournir un point de comparaison pour apprécier la grandeur des masses. Les niches remplies de statues, percées à profusion sur les parois extérieures et intérieures de leurs monuments, ne sont pas seulement une simple décoration, il y a dans l'adoption de ce détail une tendance vers une échelle absolue destinée à rappeler la dimension réelle de l'édifice.

Pour les architectes byzantins, la colonne devient l'échelle, quelle que soit d'ailleurs la grandeur de l'édifice; la colonne conserve, à peu de différence près, certaines dimensions admises, et sert ainsi de point de comparaison habituel propre à faire apprécier le volume des constructions, l'importance des vides. Pour les architectes du moyen âge, en France, la seule échelle admise est l'homme; toutes les parties de l'édifice se rapportent à sa taille, ainsi qu'on l'a fait suffisamment ressortir ailleurs [2], et de ce principe dérive forcément l'unité du tout; il a de plus l'avantage de présenter à l'œil la dimension réelle de l'édifice, puisque le point de comparaison est l'homme lui-même.

Si en nous soumettant à ce principe de l'échelle humaine nous admet-

[1] A ce propos, on voudra bien me permettre de citer l'article ÉCHELLE du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, article dans lequel j'ai cru devoir mettre en parallèle le système antique et celui des artistes du moyen âge.

[2] Voyez l'article de M. Lassus dans les *Annales archéologiques*, t. II, *De l'art et de l'archéologie*, et l'article précité du *Dictionnaire de l'architecture française*.

tons un système de proportions géométriques, ainsi que l'ont évidemment fait les architectes de l'antiquité et ceux du moyen âge [1], nous réunissons deux éléments de composition qui nous obligent à rester vrais quant à l'expression de la dimension, et à établir des rapports harmoniques entre toutes les parties. Il y a donc progrès sur le système des Grecs, qui n'avaient admis que le module et non pas l'échelle invariable. Et pourquoi donc alors se priver de cette ressource due au génie des artistes du moyen âge ?

L'ornementation, partie importante de la composition en architecture, n'est jamais venue dans les beaux temps de l'antiquité que comme la parure du corps, lorsque celui-ci était complétement formé. Or, les anciens ont admis deux modes d'ornementation. L'un consiste à ne point déranger la forme adoptée, mais à la couvrir d'une manière de tapisserie plus ou moins riche : c'est le système admis par les Égyptiens, chez lesquels jamais l'ornementation proprement dite ne possède une silhouette, un relief (la statuaire exceptée), mais se contente d'envelopper la forme géométrique comme le ferait une étoffe brodée, une couverte gaufrée. L'autre, au contraire, est pour ainsi dire indépendante de la forme architectonique; elle s'attache à cette forme ou s'y applique, mais en la modifiant par ses saillies, son galbe particulier. Ce n'est plus alors une tapisserie qui s'étend sur la forme, ce sont des fleurs, des feuilles, des ornements en relief, des compositions empruntées aux règnes végétal et animal. Les Grecs, qui ont beaucoup pris aux Égyptiens et aux populations de l'Asie chez lesquelles la décoration ne remplissait guère que le rôle de la tapisserie, ont commencé par s'inspirer de ces exemples : mais leur jugement, si juste en matière d'art, leur a bientôt fait sentir que ce genre d'ornementation, si soumis qu'il fût à la forme, tendait à l'altérer, à en détruire le caractère; ils ont donc bientôt abandonné ce mode pour n'admettre l'ornementation sculptée que comme un accessoire *attaché* à la forme, indépendant d'elle-même et la laissant deviner dans sa pureté. Aussi avec quelle excessive sobriété se servent-ils de l'ornementation sculptée ! Ce sont des rangées de perles, des oves, des feuilles-d'eau courant horizontalement sur quelques membres d'une corniche; parfois des applications de métal, des bas-reliefs enclavés dans les formes rigides de l'architecture ; et quand plus tard ils composent le chapiteau corinthien par exemple, c'est une corbeille qu'ils enveloppent de tigettes d'acanthe, d'angélique ou de fenouil. Ce système d'ornements *rapportés* devait convenir au génie fastueux des Romains ; ils le poussèrent à l'excès, jusqu'à

[1] Voyez l'Entretien précédent.

masquer la forme sous l'abondance des rinceaux, des guirlandes, des arabesques, des attributs. Les artistes byzantins font un compromis entre les deux systèmes, mais penchent évidemment vers l'ornementation enveloppant la forme sans la dénaturer; l'influence asiatique se fait profondément sentir dans leurs œuvres; et plus encore dans ce qu'on appelle l'architecture arabe, le principe de la tapisserie domine de nouveau. Nous le voyons abandonné en France vers la fin du XII[e] siècle. Alors l'ornementation sculptée s'accroche à l'architecture comme si elle y était clouée, et elle est entièrement empruntée à la flore locale. Mais d'ailleurs jamais elle ne contrarie la forme, au contraire elle aide à la développer; et cela est facile à reconnaître, si l'on examine les chapiteaux des piliers intérieurs de la cathédrale de Paris. Dans aucune architecture, l'architecture grecque comprise, l'ornementation rapportée sur la forme ne s'est mieux liée avec elle; loin de la dénaturer, elle lui prête un énergique secours.

Prétendre, dans la composition architectonique, concilier les deux systèmes que nous venons d'exposer, c'est-à-dire broder la forme dans une partie et attacher des ornements dans une autre, c'est pécher contre l'unité, c'est faire que ces deux systèmes se nuisent.

En dernier lieu, dit Descartes, « de faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. » Ce précepte est applicable aux études, mais plus encore lorsqu'il s'agit de la composition architectonique, car c'est dans l'observation du programme, dans celle des besoins à satisfaire, des moyens fournis, qu'il est bon de faire ces « revues si générales ». Ce n'est pas assez d'avoir su disposer convenablement les services d'un monument ou d'une habitation, d'avoir su donner à ces dispositions l'aspect que chacune d'elles comporte ; il faut un lien entre ces parties, il faut que dans cette réunion de services divers une idée domine; il faut que les matériaux soient mis en œuvre judicieusement, suivant leurs propriétés ; qu'il n'y ait pas abus de force ou excès de légèreté ; que ces matériaux mis en œuvre indiquent leur fonction par la forme que vous leur donnez ; que la pierre paraisse bien être de la pierre ; le fer, du fer; le bois, du bois; que ces matières, tout en prenant les formes qui conviennent à leur nature, aient un accord entre elles. Cela était facile aux Romains, quand ils ne construisaient qu'avec des blocages, des briques et des revêtements de marbre ; cela est fort difficile pour nous, qui avons à employer des matériaux possédant des propriétés différentes, opposées même, et auxquels il faut donner l'apparence qui convient à ces qualités diverses. « Les dénombrements si entiers » de ce qui a été fait avant nous, particulièrement par les

artistes du moyen âge, sont alors utiles, si nous voulons aller en avant et ne pas être au-dessous des œuvres de nos prédécesseurs ; car, je le répète, il semble que ces hommes avaient pressenti déjà les ressources que nous fournit notre temps. Il y a dans les œuvres de nos architectes français de l'école laïque du moyen âge, au moment de son premier développement, une cohésion si complète, un rapport si intime entre les besoins, les moyens et la forme ; il y a tant de ressources toutes prêtes pour résoudre les difficultés nombreuses inhérentes aux programmes compliqués de notre civilisation, que nous ne saurions trouver ailleurs un précédent plus propre à faciliter la tâche qui nous incombe. Prétendre aujourd'hui trouver dans la bonne architecture de l'antiquité grecque, et même romaine, autre chose qu'un grand enseignement de quelques principes très simples appliqués avec une logique inflexible ; prétendre copier, imiter ou s'inspirer même des formes données par l'expression de ces principes, c'est se jeter bénévolement dans des contradictions de plus en plus choquantes, à mesure que nos programmes deviennent plus compliqués et que nos ressources s'étendent. Pendant le XVIIe siècle, on s'était si bien pris de passion pour l'architecture romaine, que chacun était décidé à souffrir toutes les incommodités imaginables, afin de rester romain. Pour ne pas gêner l'art romain et lui laisser son développement, on se gênait soi-même de la meilleure foi du monde. Si peu réfléchie que fût cette passion, et si médiocre qu'en fût l'expression, c'était une foi, nous devons la respecter ; mais il faut bien reconnaître que nous sommes plus sceptiques, en fait d'art, qu'on ne l'était du temps de Louis XIV, et que personne ici ne croit assez à l'architecture grecque ou romaine pour lui sacrifier la moindre parcelle de bien-être, la plus insignifiante commodité de la vie. Alors, que nous veulent ces formes sans cesse copiées, et fort mal copiées d'ailleurs, de l'antiquité ? Qu'avons-nous affaire d'elles ? Elles nous embarrassent, nous artistes ; elles n'ont pas la souplesse qu'exigent les programmes modernes ; elles coûtent fort cher ; elles n'intéressent que très médiocrement le public ; elles font la plus étrange figure au milieu de certaines dispositions modernes qu'il faut bien accepter ; elles ont le tort d'être en contradiction constante avec nos habitudes et nos procédés de construction. Pourquoi donc cette persistance à les conserver, ou plutôt à les appliquer si mal à propos ? A qui prétend-on plaire en dépensant ainsi des sommes énormes à reproduire des formes qui n'ont pas de raison d'être ? Au public ? Il ne les comprend pas et ne s'en préoccupe guère. A vingt personnes à Paris ? C'est payer un peu cher le plaisir de quelques-uns. Est-ce respect pour l'art ? Mais pour quel art ? Un art faussé, dénaturé, réduit à l'état d'un langage que personne n'en-

tend, et qui n'est plus soumis à ses propres règles? Que par respect pour l'art, pour conserver au monde un type d'une éternelle beauté, l'original, étant mutilé, détruit, avec mille soins on élève à Paris, sur Montmartre, un double du Parthénon en marbre, bâti comme l'est le Parthénon, j'admets cela, c'est une question de musée, c'est un texte perpétué. Mais qu'on aille jucher des colonnes doriques grecques au premier étage d'une gare de chemin de fer, engagées entre des arcades romaines, le tout fiché en mortier ou plâtre, et bâti de vergelé, avec des plates-bandes appareillées; en vérité, où sont la raison, l'utilité, le sens, le but d'une pareille étrangeté? N'est-ce pas là plutôt une marque de mépris pour l'art qu'une marque de respect? Qui donc trouverait plaisant qu'on allât graver des vers d'Homère sur les murs d'un entrepôt?

Nous n'aurons une architecture que du jour où nous voudrons bien décidément être conséquents, apprécier les œuvres du passé à leur valeur relative, et « faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, que nous soyons assurés de n'avoir rien omis », que du jour où nous aurons de bonnes et solides raisons à opposer aux fantaisies des amateurs, car la raison finit toujours par prendre le dessus.

Examinons donc à fond nos procédés, les formes habituelles de notre architecture; comparons-les aux procédés, aux formes de l'architecture antique, et voyons si nous ne nous sommes pas fourvoyés, si tout n'est pas à refaire, afin de trouver cette architecture de notre temps réclamée si haut par ceux-là mêmes qui nous enlèvent les seuls moyens propres à lui donner naissance.

Je laisse de côté l'architecture grecque, dont on peut bien prendre quelques bribes à droite et à gauche pour les appliquer sans motif sur nos édifices modernes qui n'ont avec ceux des Grecs nul rapport; j'arrive à l'architecture de l'empire romain, la seule qui ait sérieusement influé sur la composition de nos monuments depuis le XVII[e] siècle, et la seule qui, dans certains cas particuliers, peut nous offrir des exemples pratiques. Si j'analyse un monument romain, comme le Colisée, comme les thermes, comme les palais, comme les théâtres, ce qui me frappe tout d'abord, c'est la structure puissante, logique, combinée par des gens profondément expérimentés. Or, en quoi consiste cette structure? Ce sont des masses de blocages formant une concrétion absolument homogène, devant lesquelles et sous lesquelles parfois, comme au Colisée par exemple, il existe une construction de pierres de taille appareillées. Dans ce cas, la construction d'appareil sert d'enveloppe et souvent de supports à la structure principale, au véritable corps de l'édifice. Mais si les blocages, si les maçonneries de cailloux, briques ou moellons sont fortement réunis par un

excellent mortier, il n'entre pas une molécule de chaux entre les pierres d'appareil. Il y a donc dans la bâtisse romaine deux procédés bien distincts, l'un qui dérive de la construction en pisé, qui présente comme une suite de grottes creusées dans un bloc de tuf; l'autre qui enveloppe ce corps cellulaire, et qui dérive de la construction d'appareil des Étrusques et des Grecs. Si peu artistes que soient les Romains, jamais ils n'ont confondu les deux systèmes, ils les ont accolés, ils les ont unis, mais en laissant à chacun d'eux le caractère qui lui appartient. Le Colisée n'est qu'une concrétion de cellules en blocage, soutenue, enveloppée et recouverte d'un appareil de pierres de taille posées à joints vifs, sans apparence de mortier. Ces supports et cette enveloppe de pierre prennent des formes qui conviennent assez à la pierre taillée, comme les blocages affectent les formes propres à une matière moulée. Ce système mixte n'est pas toujours admis. Souvent, comme dans les thermes de Dioclétien et d'Antonin Caracalla, comme dans la basilique de Constantin, à Rome, la masse tout entière est en blocage et seulement revêtue d'une enveloppe de brique; c'est un seul bloc diversement évidé que l'architecte a couvert (sans tenir compte de la construction) de plaques de marbre, d'enduits peints, de mosaïques. Si quelques matières dures, taillées, indiquent une structure et participent réellement à la construction, ce sont des colonnes monolithes de granit ou de marbre, des entablements de marbre fortement engagés sous les sommiers des voûtes, qui semblent donner de la solidité, et qui donnent en effet du roide à ces masses brutes et passives des blocages. Mais si les Romains ont donné à une pile en blocages d'une grande salle voûtée une section de 8 mètres superficiels, s'ils ont encore roidi, étançonné cette pile au moyen de la colonne de granit qui s'y trouve accolée, ils n'auraient pas été assez insensés pour donner la même section à cette pile, s'ils l'eussent élevée en pierre de taille, et ils n'auraient pas adjoint à cette pile en pierre de taille une colonne monolithe de granit pour l'étançonner, puisque étant formée d'assises posées à joints vifs, il n'y avait nul tassement à craindre. Ces Romains, qui possédaient toutes les ressources financières du monde connu, ne font jamais une dépense inutile, ne prodiguent pas les matériaux en pure perte et se font honneur de ceux qu'ils emploient. Bâtissent-ils une basilique couverte par une charpente, ils élèveront des colonnes monolithes de granit sur des bases de marbre, ils poseront sur ces colonnes des chapiteaux et des linteaux de marbre; mais ils ne perdront ni leur temps ni leur argent à construire sur cette claire-voie inférieure un mur de pierre de taille; formant des arcs de décharge en brique au-dessus des linteaux, ils élèveront le mur en moellons ou en briques,

quittes à le revêtir intérieurement et extérieurement, ou de plaques de marbre, ou de stucs. N'avaient-ils ni marbre, ni pierre dure à leur disposition, ils auraient adopté un autre plan, ou bien ils auraient construit une basilique sans collatéraux, ou encore, à la place des colonnes, ils auraient élevé des piles en briques ou moellons à section carrée et les auraient couronnées par des arcs également de briques.

Il faut bien reconnaître que l'architecture romaine tire sa valeur principale de ce judicieux emploi des matériaux ; on trouve toujours en elle puissance et sagesse, et si ses ruines sont imposantes, c'est à la raison autant qu'à la grandeur des constructeurs qu'elles sont redevables de l'impression profonde qu'elles causent.

Le XVIe siècle développe (on ne saurait le méconnaître) de charmantes fantaisies; l'architecture de Louis XIV n'est dépourvue ni de majesté ni de grandeur, mais ce n'est pas en recourant à ces arts et à leurs expressions que nous pourrons composer une architecture du XIXe siècle. Pour composer dans les arts quelque chose de neuf, il faut uniquement s'attacher aux principes, classer les œuvres du passé suivant une méthode rigoureuse, afin de donner à chacune d'elles leur valeur relative ; il faut par conséquent connaître et bien connaître ces œuvres du passé, les étudier sans engouement comme sans préventions; laisser de côté, une fois pour toutes, ces préjugés d'école qui ruinent l'art chez nous au profit d'une coterie cherchant à maintenir sa prédominance en exigeant une soumission aveugle à des dogmes qu'elle n'explique même pas. Je sais bien qu'à l'aide du temps, on doit arriver à renverser ces obstacles inertes qui s'opposent au progrès des connaissances et à l'analyse judicieuse et impartiale du passé ; mais combien, depuis trente ans, n'avons-nous pas vu de jeunes artistes perdre des années précieuses dans des tentatives sans but et sans résultat pratique ; et si quelques-uns, plus souples, ou plus heureux, ou plus favorisés, sont arrivés à de hautes positions, qu'ont-ils produit ? Des pastiches pâles ou des amas confus de réminiscences cachant la pauvreté de l'invention, l'absence d'idée, sous la profusion des détails. Et au total, pour le public, des édifices incommodes, dans lesquels les services ne sont ni accusés, ni même satisfaits ; qui ne parlent ni à son esprit, ni à ses goûts; des dépenses énormes qui l'étonnent parfois sans l'émouvoir jamais.

Nous avons, en France, nos défauts, mais nous possédons aussi quelques qualités ; nous avons l'esprit logique, le sens pratique, et nous aimons passionnément la variété. Notre architecture quasi officielle est absolument illogique, ne tient nul compte de la pratique, et admet cette uniformité que l'on suppose être un des éléments du beau. Il semblerait

que dans l'architecture, la grave Minerve a fait place à la déesse de l'Ennui, et que pour être vraiment classique, il est nécessaire de sacrifier à cette blême divinité. Les façades de nos monuments, symétriques en dépit des nécessités, reproduisent cent fois la même colonne avec son même chapiteau, la même fenêtre avec son même chambranle, la même arcade, la même frise pendant un kilomètre de long.

J'admets que l'architecte trouve à cela un avantage, que le badaud s'émerveille de cette répétition persistante d'un mode, mais il faut en même temps reconnaître que le public, ce grand public actif et intelligent qui fourmille sur nos places et dans les rues, s'ennuie le long de ces kilomètres d'architecture monotone, et soupire après un accident survenant au milieu de ces perfections classiques exagérées, à son sens. Remarquons d'ailleurs que rien n'était plus pittoresque et plus imprévu que l'assemblage des monuments d'une ville dans l'antiquité, chez les Grecs et même chez les Romains; que chez nous, pendant le moyen âge et la renaissance, le besoin de la variété, de l'inattendu, se manifeste à chaque pas. Ce n'est que depuis le règne de Louis XIV que le système ennuyeux et monotone s'est substitué à ces traditions, sous le prétexte de majesté. Or, si la majesté était de mise sous le régime passablement factice établi par le grand roi, elle n'a rien à faire avec nos mœurs du XIXe siècle, ni surtout avec nos goûts. Nous ne portons plus la perruque colossale et ne mettons pas du point d'Alençon à nos canons. Nous avons des habitudes de bien-être, une hygiène publique et privée, qui ne s'accordent pas avec cette pompe, cet apparat sans raison, ces formes empruntées pêle-mêle à d'autres temps, qu'étalent nos palais et nos hôtels.

Si nous tenons à posséder une architecture de notre temps, faisons d'abord en sorte que cette architecture soit nôtre, et qu'elle n'aille point chercher partout ailleurs qu'au sein de notre société ses formes et ses dispositions. Que nos architectes connaissent les meilleurs exemples de ce qui s'est fait avant nous et dans des conditions analogues, rien de mieux, si à ces connaissances ils joignent une bonne méthode et l'esprit de critique. Qu'ils sachent comment les arts antérieurs ont été l'image fidèle des sociétés au milieu desquelles ils se développaient, cela est excellent, si ce savoir ne conduit pas à une imitation irréfléchie de formes souvent étrangères à nos mœurs. Mais que, sous le prétexte de conserver telle ou telle doctrine, et peut-être même pour ne point troubler l'existence d'une vingtaine de personnes, on ne cherche pas à tirer de ces études des conséquences pratiques, en s'attachant plus aux principes qu'aux formes, ceci est mauvais. Il faut que l'architecte ne soit pas

seulement savant, mais qu'il se serve de sa science et qu'il tire quelque chose de son propre fonds; qu'il consente à oublier les lieux communs qu'avec une persistance digne d'un objet plus noble, on débite depuis bientôt deux cents ans sur l'art de l'architecture.

L'architecture à trouver doit tenir compte des idées de progrès que le temps amène, en soumettant ces idées à un système harmonique assez souple pour se prêter à toutes les modifications, conséquences même du progrès; elle ne saurait donc se borner à étudier et à mettre en pratique des formules purement de convention, comme sont celles appliquées aux ordres, par exemple, ou qui dérivent de ce qu'on appelle les lois de la symétrie.

La symétrie n'est pas une loi générale de l'art de l'architecture, pas plus que l'égalité n'est une loi de la société. On proclame l'égalité de tous devant la loi, mais l'égalité n'est pas la loi, car on ne reconnaît pas l'égalité des intelligences, des aptitudes, de la force physique, de la richesse, chez tous les membres d'une société. La symétrie, passant à l'état de loi générale, dominante, n'est autre chose qu'une sorte de communisme énervant l'art et avilissant ceux qui le pratiquent.

De ce que vous faites faire toutes les maisons d'une rue ou d'une place sur un même patron, de ce que vous exigez que votre architecte perce une façade de baies semblables, en dépit des services très divers que contient le bâtiment, vous concluez que vous faites preuve de respect pour l'art. Erreur, vous le torturez; vous vous en faites le bourreau; vous étouffez sa plus noble qualité, celle qui consiste à exprimer librement ses besoins, ses goûts, son individualité. Il n'y a pas d'art sans liberté, car l'art est une expression de la pensée; et qu'est-ce donc que l'expression de la pensée, si vous êtes contraint à répéter ce que dit votre voisin, ou à dire blanc quand vous voyez noir?

Que par mesure de police, une édilité intervienne pour empêcher que des maisons ne dépassent une certaine hauteur, ou que leurs saillies empiètent sur la voie publique, cela est raisonnable; mais qu'elle emploie son autorité à faire adopter par vingt architectes, dans vingt maisons, le même profil de corniche ou la même fenêtre, ou les mêmes hauteurs de bandeaux, sous prétexte de symétrie, quand chacune de ces maisons est différemment distribuée, cela ne peut guère se justifier. Convenez-en, jamais les hautes intelligences qui, sans pratiquer les arts, ont une certaine influence sur leur direction, ne seraient arrivées à ce déplorable amas d'erreurs et de faux principes, si les artistes eux-mêmes ne les avaient poussées sur cette pente en préconisant des doctrines contraires à l'éternelle raison; en faisant de l'architecture une sorte de recette appli-

cable à tout objet, à tout programme, une formule banale que chacun peut employer, sans avoir besoin de recourir au raisonnement.

On ne saurait reconnaître à la symétrie les qualités qui constituent une loi, c'est tout au plus, et dans certains cas, une satisfaction; mais l'harmonie, la pondération, sont des lois qu'il faut définir et appliquer en architecture.

Dans le précédent Entretien, nous avons expliqué quelques-unes de ces lois harmoniques des proportions; quant aux lois de pondération, elles nous sont présentées dans les beaux édifices de l'antiquité ou du moyen âge : mais la pondération n'est pas la symétrie, car elle admet la variété. Il n'y a pas à pondérer des choses semblables, puisqu'elles sont semblables. Qu'un programme, suivi rigoureusement, nous impose une disposition de plan irrégulière, rien n'est plus ordinaire; mais c'est à nous, artistes, à faire que ce plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré; que l'édifice ne paraisse pas boiteux ou inachevé.

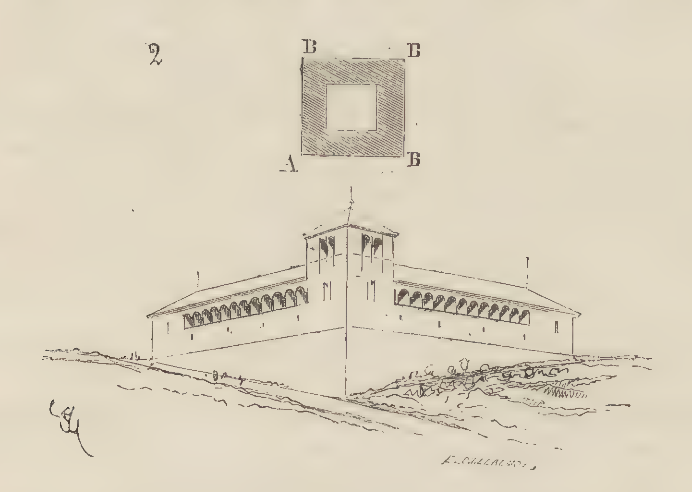
Supposons, par exemple, que nous ayons à bâtir un petit hôtel de ville, renfermant au rez-de-chaussée quelques bureaux, contenant au premier étage une grande salle, possédant un beffroi. Il est évident que si je place la tour du beffroi dans l'axe de la façade, par respect pour la symétrie, je coupe en deux la grande salle, ou je dois avoir recours à des moyens de construction compliqués, menteurs et dispendieux (car le mensonge, en architecture, se paye parfois bien cher). Je tiens à être vrai. Je place (fig. 1, voy. le plan) la tour à l'une des extrémités du bâtiment, avec vestibule d'entrée au-dessous; je bâtis l'escalier en dehors, en A; les bureaux et le cabinet du maire, au rez-de-chaussée, en B. Au premier étage, je trouve toutes facilités pour établir une salle d'attente au-dessus du porche, et une grande salle, bien éclairée, dans le reste du logis. Dans les combles, je dispose des archives et des magasins. Ceci établi, en élévation C, la tour du beffroi s'accuse franchement; elle est l'œuvre épaisse, solide; elle épaule une des extrémités du bâtiment et s'élève. A la suite se trouve la grande salle largement éclairée, et pour appuyer les angles D de la façade opposés à cette tour, de manière à bien arrêter la poussée des arcs de décharge des grandes fenêtres, j'élève une tourelle, une pile d'angle, un contre-fort, une masse verticale; je termine ainsi le pignon, et je pondère la façade, qui n'est nullement symétrique. L'œil conçoit, en effet, que l'angle de gauche occupé par la tour soit plus épais, plus résistant et plus élevé; que la partie ajourée ne soit point chargée, et que cette façade, percée de larges baies, soit terminée à son extrémité opposée à la tour par une charge agissant verti-

calement. Cela n'est pas symétrique, mais c'est pondéré, surtout si nous pouvons faire en sorte que la base *ab* soit à la hauteur *ac* ce que la longueur *eb* est à la hauteur *bd*.



J'ai un bâtiment carré à élever : il se compose de quatre corps de logis renfermant une cour ; le terrain sur lequel je bâtis n'est pas de niveau, l'angle A (fig. 2) étant beaucoup plus bas que les trois angles B. Il est nécessaire de placer sur un point de l'édifice un belvéder, une tour, un

étage en surcharge. Est-ce sur le milieu de l'une des faces que j'élèverai cette tour? Non, c'est sur l'angle correspondant au point le plus bas du terrain, en A (voy. l'élévation perspective). L'œil demandera, en effet,



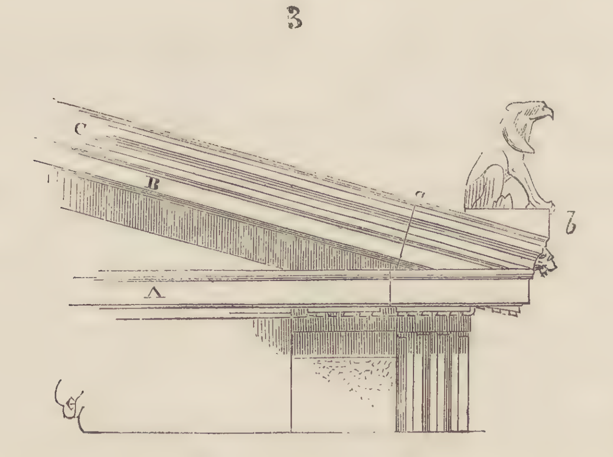
que l'étage en surcharge soit placé sur l'angle du bâtiment qui, par la disposition du sol, exige la construction la plus résistante. Ainsi l'édifice est pondéré; il ne le serait pas si l'étage en surcharge était planté au milieu de l'une des faces, le terrain hors de niveau admis.

Regardons les peintures antiques représentant des *villæ*, des réunions de bâtiments; examinons les monuments eux-mêmes, nous serons frappés de la finesse d'observation des architectes de l'antiquité, en ce qui touche à la pondération des masses. Et nos édifices du moyen âge, nos châteaux, nos abbayes, nos hospices, nos hôtels même, combien ne nous fournissent-ils pas d'exemples de l'application de ce principe de pondération. Ces monuments s'attachent solidement au sol; ils se présentent à l'œil de la manière la plus attrayante. Voyez l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges; celui de Cluny, à Paris; voyez tous ces vieux châteaux féodaux, puis d'autres beaucoup plus récents : Blois, Chenonceaux, Écouen, Azay-le-Rideau. Est-ce à des dispositions symétriques que ces édifices doivent le charme qui nous attache? Certes, non; mais bien à une entente savante de la pondération des masses. Cela est plus difficile, j'en conviens, que de continuer les lignes d'un bâtiment, que de répéter cent fois la même fenêtre et le même trumeau, que de fatiguer le regard par l'uniformité des masses. Mais c'est de l'art, et il n'est pas dit que l'art doive, comme première condition de beauté, être facile.

Les lois de pondération ne s'appliquent pas seulement aux masses, en architecture; nous voyons que les anciens les considèrent comme né-

cessaires dans la composition des détails, que les artistes du moyen âge s'en sont servis avec une rare intelligence. Prenons seulement deux exemples, car nous aurons l'occasion, dans l'examen des moyens pratiques de l'art, de revenir sur cette question. Chacun sait comment sont disposés les profils qui forment l'angle d'un fronton sur un péristyle grec (fig. 3). Le larmier A, couronné d'un filet, se relève en B sur le nu du tympan du fronton, et sa pente est terminée par une doucine ou une cymaise C, formant la tête de la couverture, se retournant en partie ou en totalité pour faire chéneau horizontal le long des parois latérales. Quel que soit le respect que nous professions pour l'architecture des Grecs, il y a dans cette disposition un vice capital : c'est ce larmier B, coupé en sifflet, couronné par une moulure qui, à l'œil, semble devoir glisser sur la pente du fronton. A l'angle de l'entablement, là où l'on voudrait trouver un appareil horizontal capable d'arrêter le glissement, la forme adoptée ne présente que maigreur et défaut de combinaison. Pour être solide, l'appareil doit être en contradiction avec la forme visible, ainsi qu'on le voit tracé en *a*. Le sentiment délicat des artistes grecs dut être choqué de ce défaut; car on peut constater que souvent, à l'angle de la cymaise de couronnement, ils ont réservé un petit acrotère *b*, couronné d'un ornement ou d'une figure, afin de donner du poids, une apparence de résistance, une ligne horizontale détruisant en partie l'inquiétude que

3



laissent à l'œil l'acuité du larmier incliné et le glissement apparent de la cymaise. Plus francs dans leurs combinaisons, plus vrais surtout, quand nos architectes du XIIIe siècle ont eu un pignon à terminer à sa partie inférieure, ils ont cherché et trouvé des combinaisons qui accusent résolûment, et le retour des profils, et la pesanteur qu'il est nécessaire de

donner à ces angles, ainsi qu'on peut le reconnaître en examinant la figure 4, donnant une de ces chutes de pignon. Une pareille base de pignon pondère sa masse et est d'ailleurs parfaitement logique. Peut-être, à l'autre angle, y aura-t-il une tourelle d'escalier, une tour: l'œil n'en sera pas moins rassuré par cet arrêt si net, accusant si franchement une terminaison. La pondération, en effet, est l'art de faire admettre l'achèvement là où la symétrie fait défaut; et quand l'architecte n'a d'autre ressource que l'emploi des dispositions symétriques pour faire croire à l'achèvement complet de son œuvre, il se rapproche de ces métiers mécaniques qui tissent si merveilleusement la partie et contre-partie d'un dessin qu'on leur confie.

4



Si donc il n'y a pas, à proprement parler, des lois de symétrie, ou si les lois de symétrie ne sont que le résultat d'un travail mécanique, il y a des lois de pondération dans l'art de l'architecture, lois auxquelles les artistes de l'antiquité et ceux du moyen âge se sont soumis; ces lois de pondération, comme les lois de proportion, ne sont que l'expression apparente des lois de la statique. La géométrie et le calcul sont donc, en architecture, les bases fondamentales de l'art; nous appuyant sur elles, nous pourrons être affranchis de la pitoyable vulgarité des formes dites classiques, et si nos ingénieurs, qui calculent bien et sont excellents

géomètres, se préoccupaient moins en composant de ces formes classiques, trop souvent introduites dans leurs constructions, en dépit de ce que conseillerait le simple bon sens, il n'est pas douteux qu'ils produiraient des œuvres remarquables au point de vue de l'art. Des lois fournies par le calcul et la géométrie, issues de l'observation exacte des principes de statique, dérivent naturellement l'expression vraie, la sincérité. Or, la sincérité répand sur toute œuvre d'art un charme qui s'empare des esprits élevés comme des natures les moins cultivées. Bien que nous ayons faussé le goût public par la grande habitude du mensonge en matière d'architecture, quand, par hasard, ce public rencontre une œuvre vraie, qui paraît ce qu'elle est, il devient attentif et regarde. Tout ce qui s'explique lui plaît et l'attire, en France du moins. Les matériaux divers dont nous nous servons, possèdent des propriétés diverses; si par les formes que nous donnons à nos matériaux, nous parvenons à exprimer ces propriétés, non-seulement nous ouvrons ainsi un champ vaste à la variété, nous profitons de ressources infinies, mais encore nous intéressons le public par cette constante sollicitude à donner à chaque objet l'apparence propre à sa qualité. N'est-ce pas d'ailleurs aux artistes à éclairer le goût du public, s'il s'égare? Et n'y a-t-il pas une sorte de lâcheté à abonder toujours dans ses erreurs, surtout quand celles-ci sont reconnues? Ne pas mentir est la première règle que s'imposent les gens de goût; comment donc accorderions-nous du goût à des artistes qui, dans leurs œuvres, accumulent mensonge sur mensonge. Le mot est gros, mais la chose est monstrueuse. L'architecture dite classique, et qui se flatte de perpétuer les traditions de l'antiquité, est un mensonge, tandis qu'une des plus belles qualités de l'architecture des anciens est de ne jamais tromper ni sur la matière ni sur son emploi. D'abord, cette architecture solennelle qu'on suppose, bien à tort, dérivée des arts antiques, pourrait avec quelques soins rester vraie, toutes les fois qu'il s'agit de bâtir un édifice à l'aide de ressources considérables; mais quand il faut ne faire emploi que de moyens médiocres, à quels mensonges l'architecte ne doit-il pas avoir recours pour donner à sa bâtisse l'apparence solennelle admise comme classique? Colonnes et corniches de plâtre; linteaux de bois, simulant des plates-bandes de pierre; plafonds hourdés, simulant des ouvrages de charpente et de menuiserie; stucs simulant le marbre; pâtes simulant la sculpture; voûtes en latte simulant la maçonnerie enduite. Dans toute cette architecture, il n'est jamais question que de simuler quelque chose, que de tromper sur la forme et sur la matière. Mais, sans descendre aussi bas, bien qu'on y descende souvent, jetons les yeux sur quelques-uns de nos grands édifices mo-

dernes élevés à grands frais : ne voyons-nous pas que l'appareil n'est nullement en rapport avec la forme ; que les lits des assises ne coïncident pas avec les hauteurs des bases, des bandeaux, des entablements ; qu'après un petit nombre d'années, chaque pierre prenant une teinte différente, chaque lit devenant apparent, les sutures de la construction sont en désaccord avec la forme adoptée ; que les joints des plates-bandes viennent couper de la façon la plus désagréable des linteaux *simulés ;* que les archivoltes des arcades n'extradossent pas les claveaux, dont les joints s'égarent dans les tympans ; que les bas-reliefs laissent voir des lits coupant la sculpture ; que les baies énormes, imitées d'ouvertures destinées dans les monuments antiques à rester vides, sont partagées par des boiseries vitrées, ce qui détruit l'effet qu'elles sont destinées à produire ; que des limons d'escalier passent devant des fenêtres ; et que des étages qui, à l'extérieur, paraissent former une seule ordonnance, sont coupés par des planchers d'entre-sol ; que des acrotères cachent des toits ; que des planchers de fer sont revêtus de plâtre pour figurer des plafonds de bois ; que des salles énormes sont éclairées par plusieurs étages de fenêtres, si bien que de l'extérieur, ces vaisseaux de 10 à 20 mètres de hauteur paraissent séparés par plusieurs planchers ; que souvent le bois est peint en pierre ou en marbre, et la pierre en bois ; que dans les intérieurs, il y a autant de fausses portes que de vraies, de sorte qu'on ne sait pas où passer et qu'on ouvre un placard croyant entrer dans une pièce[1] ; qu'on élève des cheminées énormes pour contenir de petits foyers. Quel nom donner à toutes ces étrangetés ? Mensonge : il n'y en a pas d'autre.

Si l'on veut sérieusement trouver une architecture, la première de toutes les conditions à remplir, c'est de ne point mentir ni dans la composition de l'ensemble, ni dans celle des moindres détails de l'édifice à construire. A coup sûr, aujourd'hui, un parti pris de sincérité absolue serait très nouveau et probablement très piquant. De plus, nous nous mettrions ainsi en parfait accord avec la méthode de faire des bonnes époques de l'antiquité, nous deviendrions réellement classiques, en ce sens que nous nous soumettrions aux lois invariables de l'art. Ayant à

[1] N'avons-nous pas vu dans un édifice moderne, élevé avec un luxe peut-être exagéré, des portes figurées symétriquement de niveau dans une cage d'escalier dont les paliers sont naturellement à niveaux différents ; si bien que sur quatre portes ainsi disposées par symétrie, il en est deux qui s'ouvriraient dans le vide si on les ouvrait. En voyant cette bizarrerie architectonique, quelqu'un prétendait que c'était par ces deux portes, donnant sur deux précipices, qu'on devait faire sortir les gens dont on tenait à se débarrasser.

notre disposition des matériaux nouveaux, des engins inconnus jadis, des moyens puissants, des programmes bien autrement développés et compliqués que ceux des anciens, une connaissance assez complète de ce qui s'est fait dans le passé au milieu de civilisations diverses, et voulant avec cela rester sincères, prendre les programmes à la lettre, les matériaux pour ce qu'ils sont et ce qu'ils permettent de tenter, ayant égard à leurs propriétés, nous servir un peu des données de la science, et beaucoup de notre raison, cherchant à oublier surtout les fausses doctrines, à laisser de côté quelques préjugés, nous pourrions alors essayer de poser les bases d'une architecture de notre temps; si nous ne la trouvions pas encore, au moins viendrions-nous en aide à nos successeurs.

Mais il est dans la composition architectonique une loi trop négligée et qui n'est pas cependant la moins importante, elle touche plus directement à l'art pur, c'est la loi de *répartition;* et il faut reconnaître que si nous élevons des édifices sans trop tenir compte des règles générales de proportions, que si le mensonge nous est familier dans la façon de suivre un programme et de faire emploi des matériaux, nous omettons presque toujours cette loi que j'appelle de répartition ou de convenance. Donner à une maison juchée sur des boutiques qui en détruisent absolument le soubassement l'aspect d'un palais; décorer sa façade de pilastres corinthiens qui viennent poser sur des boiseries derrière lesquelles apparaissent des bas ou des chapeaux, c'est évidemment manquer à cette loi; élever dans la même ville, au même moment, une église gothique, une seconde inspirée du goût de la renaissance, une troisième en style pseudo-byzantin, cela n'est pas très conforme aux convenances (j'entends convenances de l'art) : car pour les églises, ou l'on maintient un style traditionnel, parce que le culte est une tradition uniforme à toute paroisse, ou bien on adopte un style nouveau qui s'accorde aux besoins nouveaux d'un culte qui se modifie, mais on ne comprend pas trop comment un même culte peut s'accommoder de formes étrangères les unes aux autres. Qui sera la plus catholique, de l'église byzantine, de celle de la renaissance, ou de celle néo-gothique? Et pourquoi laisser supposer que l'une peut être plus catholique que les deux autres? Faire qu'une façade de mairie *simule* la façade d'une église élevée en pendant, qu'un petit théâtre à côté d'un grand paraisse un fragment détaché de celui-ci, qu'un tribunal soit couronné d'une coupole comme une mosquée, toutes ces choses indiquent le mépris, ou tout au moins l'ignorance des lois de convenances qui régissent les choses d'art. Si dans un vaste palais vous épuisez tous les moyens propres à indiquer la richesse sur un accessoire, comment ferez-vous quand vous en viendrez à élever la partie principale?

Si dès le vestibule ou l'escalier vous prodiguez les ressources que fournissent l'art et la matière, que donnerez-vous au public après cette introduction ?

Et cette loi de répartition, remarquons-le, s'étend à tout, à l'ensemble comme aux détails : nous y manquons si nous élevons des portiques là où personne ne passe, et que nous sommes obligés de fermer par mesure de police, car nous ne faisons pas profiter le public de cet abri, et nous rendons fort tristes les salles qui prennent des jours sous ces arcades ; nous y manquons, si derrière des façades couvertes de sculptures taillées à grands frais dans la pierre, nous couvrons les intérieurs de carton-pâte simulant la sculpture en bois, le bronze et le marbre ; nous y manquons de même si notre décoration intérieure affecte un style ne se rapportant pas à celui observé pour l'extérieur.

Dans la manière de décorer les édifices, l'architecte ne doit jamais perdre de vue cette gradation nécessaire : il ne faut pas que dès le vestibule ou dès la façade il ait montré tout ce qu'il peut donner, il faut qu'il soit sobre, les conditions les plus riches admises ; car, dans les arts, la richesse n'acquiert de valeur que par les oppositions et un emploi judicieux de ce qu'elle met entre vos mains. Que sont en effet ces intérieurs de palais que l'on présente aujourd'hui aux yeux d'un public bientôt blasé après un premier éblouissement? Des amas d'ornements, de dorures et de peintures cachant presque toujours une composition sèche, des proportions peu étudiées et des masses qui ne font pas corps entre elles? C'est un vernis sur un objet grossier dans sa forme, une broderie sur un corps mal bâti. Parez un homme contrefait, vous ne ferez jamais que son port ait de la noblesse. Croyons qu'il en est de même en architecture. Quand à force de sculptures et de dorures vous aurez essayé de dissimuler un fâcheux assemblage de lignes, une proportion désagréable, des formes vulgaires, vous n'aurez réussi qu'à amuser un instant les yeux du public.

De cet ensemble il ne restera dans la mémoire qu'un souvenir confus, souvent même un dégoût profond pour des splendeurs si mal employées, un désir de retrouver quelque chambre carrée aux murs lisses, badigeonnés à la chaux. Rien ne conduit plus vite à la satiété dans les arts que l'abus de la richesse, surtout quand la richesse ne revêt pas une belle forme en la laissant voir ; rien n'est plus près de la stérilité absolue. Il n'est que les lignes savamment combinées, les formes faciles à comprendre, les grands partis, pour produire une profonde impression dans les esprits et faire passer une conception à la dignité d'œuvre d'art. Et les anciens en ceci sont nos maîtres. Mais alors si vous vous écartez de

ces principes, ne dites pas que vous êtes les seuls soutiens de l'art antique; et si vous prenez au siècle de Louis XIV quelques-uns de ses oripeaux sans reproduire le sentiment de la forme dont on trouve encore les traces dans ses monuments, ne nous parlez point de traditions respectables; car le public, las de tous ces haillons dorés couvrant des corps misérables, de cet art sans distinction et sans choix, en viendra à demander qu'on le ramène aux pâles et froides copies de l'antiquité si fort en vogue au commencement du siècle, mais qui du moins avaient le courage de leur stérilité et ne cachaient point leur sécheresse de conception sous une splendeur empruntée à quelques vieux hôtels du Marais ou du faubourg Saint-Germain.

Pour résumer cet Entretien, nous terminerons en rappelant les conditions qui peuvent former l'architecte : la méthode dans l'étude des arts du passé, en soumettant toujours cette étude au creuset de la raison; l'observation de certaines lois quand on en vient à la synthèse, à la composition, lois qui sont, les unes purement mathématiques, les autres se rattachant à l'art abstrait. Les premières sont corollaires de la statique et se rapportent particulièrement à la construction; les dernières touchent aux proportions, à l'observation des effets, à la décoration, aux convenances déduites des programmes, de l'objet, des moyens dont on dispose.

Les études archéologiques nous ont démontré que chaque époque de l'art possède un style particulier, c'est-à-dire une harmonie, une unité dans la conception de l'ensemble et l'exécution des détails. Il n'y a jamais eu et il ne peut y avoir un art en dehors de cette condition fondamentale. Ou il faut adopter un de ces styles connus, ou en former un nouveau. Si vous voulez former des divers styles connus un amalgame, les archéologues viennent analyser votre mélange et vous démontrer de la façon la plus logique qu'il est composé d'éléments contradictoires se nuisant et se gênant; or, il faut bien tenir compte de la science, puisqu'elle est. Ce que quelques-uns ont appelé l'éclectisme en fait d'art, l'appropriation d'éléments de provenances diverses à la composition d'un art neuf, c'est, à tout prendre, la barbarie, c'est ce qui a été tenté après la ruine des arts de l'antiquité, avant l'avénement de l'école laïque du XIIe siècle. Lorsqu'au XIe siècle, les architectes romans prenaient un plan aux Romains, des détails à l'Orient, des débris aux vieux monuments de l'Empire, une coupole aux Byzantins, une charpente aux peuples du Nord, personne alors n'était là pour mettre un écriteau de provenance sur chacun de ces échantillons souvent disparates. Mais aujourd'hui, pour tenter pareille chose, nous sommes trop savants; nous ne ferions plus ces mélanges

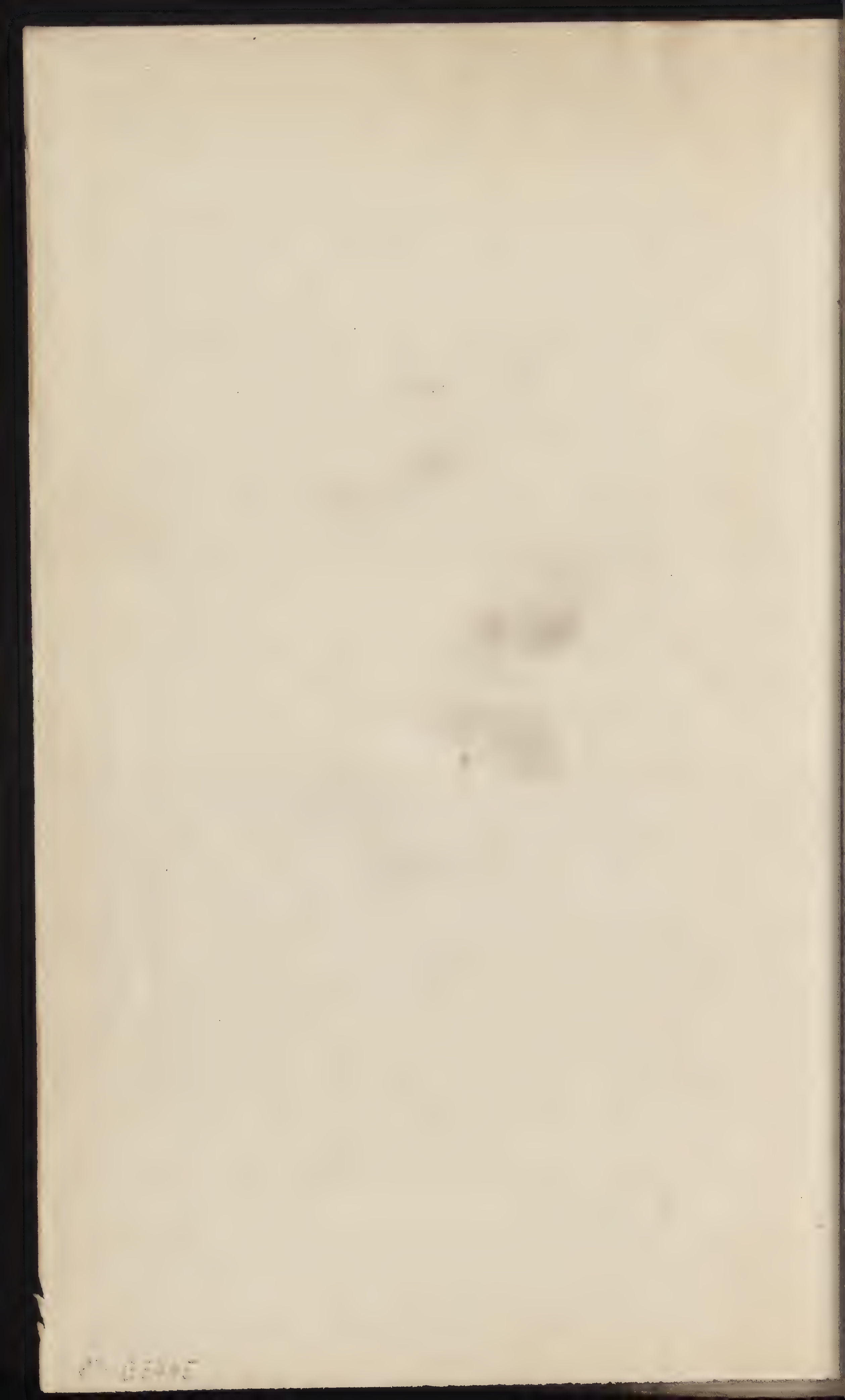
avec cette naïveté ou cette bonne foi qui jetait alors un vernis harmonieux sur les assemblages les plus hétérogènes, et en effet l'ignorance seule était capable de donner un corps à cette confusion d'éléments. La science peut les classer, mais précisément parce qu'elle les classe, elle ne saurait les mélanger. Elle reconnaît bientôt qu'il n'existe au fond de tout cela que deux ou trois principes, un nombre très restreint d'idées afférentes à chacun de ces principes, mais que vouloir concilier ces principes dans une même expression de l'art, ou ne pas vouloir considérer les idées comme dérivées des principes, c'est se jeter sciemment dans la barbarie.

Nous serions mal venus à nous élever contre les études archéologiques ; nous croyons même qu'elles sont appelées à servir de fondement solide à l'art moderne, mais aussi nous ne devons pas nous dissimuler leur danger, d'autant que, depuis peu, l'archéologie semble devoir influer sur la partie matérielle de l'art, bien plutôt que sur son côté intellectuel. Si l'on veut tirer profit de l'étude du passé, il ne s'agit pas tant de savoir si les métopes de tel temple étaient colorées en bleu ou en rouge, si des clôtures de bronze étaient niellées d'argent, si des poissons d'or étaient peints au fond des viviers aux parois d'azur, si les yeux de telle statue étaient incrustés d'émail ou de pierres précieuses, que d'approfondir les raisons qui ont fait adopter tel procédé de décoration, que de prendre une idée nette et large des civilisations dont nous déchiffrons quelques expressions. Les infinis et puérils détails dans lesquels se jette l'étude de l'antiquité et du moyen âge aujourd'hui lui font trop souvent perdre de vue le côté principal, celui qui découvre l'homme, ses efforts, ses tendances, et les moyens qu'il a employés pour manifester sa pensée, ses goûts, son génie. Il nous importe assez peu de connaître la composition des pommades des dames grecques et romaines, il nous importe beaucoup de savoir quel était leur état dans la société et dans la famille, à quoi elles passaient leurs loisirs, et quel était le degré de culture de leur esprit. Je ne vois point de mal à ce que les peintres sachent le nombre de rangs de perles que les satrapes portaient au cou, s'ils mettaient des brodequins, des souliers ou des sandales, à la condition qu'ils apprennent d'abord ce qu'était un satrape. Les études archéologiques seront profitables aux arts, à la condition de faire ressortir d'abord les principes dominants, les causes, l'ordre logique des faits ; quand les observations de détails, de conséquences minimes, se présentent, il ne faut certainement pas les repousser ou même les négliger, mais il est bon de les ranger à leur ordre, et de ne pas leur donner plus d'importance qu'elles n'en ont dans l'histoire des hommes. En un mot, le rôle de l'archéologie

ne doit pas être de rapetisser l'esprit de l'artiste, mais de l'agrandir, au contraire, en lui montrant quelques grands principes invariables, qui toujours dominent les œuvres de l'intelligence. Mais il est, au XIXe siècle, une grosse question, qui prend de jour en jour plus d'importance, et finira par dominer toutes les autres : c'est la question de dépense ou la question financière, si l'on veut. Plus la prospérité augmente au sein d'une civilisation, plus la richesse s'étend, plus les hommes sont portés à faire un emploi judicieux de leurs ressources ; alors les dépenses inutiles froissent le sentiment public. C'est quand tout le monde possède, que chacun connaît la valeur des choses et critique le mauvais emploi de la fortune publique, qui est un peu celle de chaque particulier. En un mot, ce que chacun blâme à l'occasion, ce n'est pas qu'on dépense trop, mais c'est qu'on dépense mal ou qu'on ne tire pas le meilleur parti possible des ressources publiques. Or, les bâtiments, chez une nation comme la nôtre, figurent au budget pour une grosse part ; il est donc nécessaire qu'ils soient utiles, bons, beaux, et ne coûtent que ce qu'ils représentent, car on aime aussi à se faire honneur de sacrifices que l'on fait quand on est riche et qu'on a la conscience de ce qu'on a le droit d'exiger. L'architecture est-elle en mesure de satisfaire au sentiment de véritable économie qui se développera certainement avec énergie ? Je ne le crois pas. Il se manifeste d'ailleurs de notre temps, si fertile en contradictions, un phénomène singulier. D'une part, les dispensateurs des ressources publiques sont, la plupart, étrangers aux choses d'art, et pensent souvent dans leur for intérieur, s'ils n'osent hautement l'avouer, que ce qu'on appelle la passion des bâtiments est la ruine d'un État, et que si l'on était sage, on devrait se borner à élever des baraques pour tous les services publics, capables de durer un demi-siècle. Ils s'effrayent, non sans quelque raison, de voir des sommes énormes dépensées pour élever des édifices dont la destination n'est pas parfaitement définie, et qui affectent des formes d'architecture dont personne ne comprend l'opportunité. L'architecte n'est pour eux qu'un ennemi de la fortune publique, un engrenage qui broie bien vite la bourse dont on lui a confié un bout du cordon. D'autre part, les architectes dirigés par l'école, particulièrement prônés par elle (je ne dis pas instruits, puisqu'elle n'enseigne pas), ne sont point mis en garde contre ces défiances, et sont au contraire élevés de manière à les justifier pleinement, puisqu'on ne leur parle jamais, ni de l'administration des travaux, ni de l'emploi judicieux des matériaux, ni de l'application des formes architectoniques et des moyens de construction à la nature des programmes, qu'on leur fait dresser des projets impossibles à mettre à exécution, qu'on leur demande des monuments à

propos de tout, sans jamais les amener à chercher les voies d'une sage économie. Ainsi, dans un coin de Paris, l'État élève des jeunes gens, des architectes, dont il se défiera énormément dans un autre coin, contre les tendances desquels il se mettra en garde. L'État accusera les architectes d'ignorer ce qu'on ne leur enseigne pas dans une école soutenue et protégée par lui, dont il est le maître, et dont il ne juge pas à propos de modifier les tendances, jusqu'à ce jour du moins. Remarquons cependant que les bâtiments n'ont jamais ruiné les États aux époques où l'architecture était en harmonie parfaite avec les mœurs, les besoins, et était soumise aux programmes, à l'emploi judicieux des matériaux, aux nécessités du temps. Les monuments que les Romains élevaient dans les villes provinciales ne les ruinaient pas, mais au contraire contribuaient à y faire pénétrer la civilisation, à augmenter les idées d'ordre, de richesse et de bien-être. La France n'était pas ruinée à la fin du XIIIe siècle, pendant lequel elle reconstruisit tous les édifices civils et religieux sur des données entièrement neuves. C'est que ces monuments représentaient alors une idée ou étaient faits pour satisfaire à des besoins sérieux, et les remplissaient exactement. Leur degré de richesse était en raison de leur destination, et il n'était pas possible de prendre un palais pour un hôpital, ou une maison de ville pour un hôtel princier. Les formes de l'architecture étaient en rapport avec les nécessités du temps. En un mot, l'architecture était alors un art souple, applicable à toute chose, compris de tous, et non point une formule de convention, étrangère à la société, au temps et aux moyens pratiques. Elle se modifiait comme les mœurs, et, libre dans ses expressions, elle n'avait pas encore subi le régime énervant sous lequel nous la voyons se débattre aujourd'hui.

FIN DU TOME PREMIER.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00656 3064

